العنوان:	صراع الأنا و المكان في شعر المتنبي
المصدر:	المجلة العربية للعلوم الانسانية -الكويت
المؤلف الرئيسي:	الحويطات، مفلح
المجلد/العدد:	مج 29, ع 116
محكمة:	نعم
التاريخ الميلادي:	2011
الصفحات:	123 - 162
رقم MD:	128507
نوع المحتوى:	بحوث ومقالات
قواعد المعلومات:	HumanIndex
مواضيع:	الظواهر الشعرية، الشعر العربي، الشعراء العرب، المتنبي، أحمد بن الحسين بن الحسن، نقد الشعر، النصوص الشعرية
رابط:	http://search.mandumah.com/Record/128507

صراع الأنا والمكان في شعر المتنبي

مفلح الحويطات

محاضر متفرغ، كلية اللغات، الجامعة الأردنية، الأردن

الملخص

تتناول هذه الدراسة صراع الأنا الشّاعرة مع المكان كما تجسد في شعر المتنبي. وقد بُحث هذا الموضوع وفق محاور ثلاثة:

الأول: قيد المكان، وفيه درست قيود المكان وإكراهاته المستحكمة في حركة الأنا وحريتها؛ ولعلّ النصوص الشّعريّة التي عبّرت عن تجربة السّجن التي عاشها الشّاعر في بدايات حياته، والإقامة المكرَهة، من بَعْدُ، في مصر هما المجلّى الأبرز في تمثيل هذا الجانب.

والثاني: غربة المكان، وفيه درست آثار الغربة وما تركته من نتائج مؤثّرة تبدّت في أشكال من عدم الانسجام والتواصل مع المكان وساكنه، وهو ما تبدّى في شعر الصّبا، وشعر المرحلة الشّاميّة، والشّعر الذي نتج من رحلة الشّاعر الأخيرة إلى بلاد فارس.

والثالث: تجاوز المكان، وفيه درس موقف الأنا المسكون دائماً بهاجس الحركة والرّحيل الذي يكشف عن طموح هذه الأنا ورغبتها الملحّة في تحقيق صور من المجد الذي لا تمكّن منه الإقامة والارتهان إلى مكان بعينه، وقد تمثّل هذا الجانب في كثير من نصوص الشّاعر.

- "بأيِّ بلادٍ لَمْ أَجُرَّ ذُؤَابتي وَأَيُّ مكانٍ لَمْ تطأْهُ رَكائِبي"

المتنبّي[1]

- "خطواتُكَ حُبْلى بما لا يطيق المكان"

أدونيس[2]

مدخل

يمكن وصف علاقة المتنبّي[3] بالمكان، في بعض وجوهها، بالعلاقة الملتبسة التي تتكشّف عن صور من التّوتّر وعدم الانسجام. ولعلّ إلقاء نظرة عامّة على كثرة ارتحالات الشّاعر وتنقّلاته المتكرِّرة، تؤكِّد مثل هذا الحكم الأوّليّ. وهي الارتحالات التي شملت أماكن متعدِّدة ومتباعدة، ابتدأت من موطنه الأوّل الكوفة، وانتهت ببلاد فارس، مروراً ببغداد، ومدن الشّام المختلفة، ومصر.

لقد كان هذا التنقّل المستمرّ حالة مميّزة لحياة الشّاعر الذي "كان مشّاءً مقيماً في السّفر والتّرحال. وهو يفاخر بذلك في شعره، معتبراً الشّعر والسّفر صنوين. فمن تسكنه أسئلة الشِّعْر لا يمكن أن يقيم في مكان، بل يمعن في التّرحال قلقاً متوتّراً باحثاً عن الجديد والفريد (. . .) وتذكر الكتب التي عنيت بمسيرة المتنبّي أنّ ما ورد في شعره من تمجيد للتّرحال والإقامة في السّفر، إنّما جاء يعبّر عن طريقته في المقام تحت الشّمس. فالسّفر بالنّسبة إليه كان فعل وجود. كان طريقة في المقام على الأرض"[4].

هكذا يصبح قلق الإقامة صفة ملازمة للذّات الشّاعرة في كلّ مكان كانت تحلّ فيه. ومع ما يعبِّر عنه هذا المنحى من طريقة في معاينة الوجود ومعايشته، فإنّه يكشف، في وجهه الآخر، عن حياة غير مستقرّة لم تخل من نزوع لمطامح وآمال بعيدة، بقي الشّاعر يحاولها جاهداً دون أن ينالها في أغلب الأحيان.

وإذا كان "المكان الذي ينجذب نحوه الخيال [كما يرى غاستون باشلار] لا يمكن أن يبقى مكاناً لا مبالياً، ذا أبعاد هندسيّة فحسب - فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعيّ فقط، بل بكلّ ما في الخيال من تحيُّز"[5]، بالنّظر

إلى ما ينطوي عليه ذلك المكان من أشكال الألفة والانسجام، فإنّ حياة المتنبّي القلقة لم تسمح له بالتّمتّع بمثل هذه الألفة والهناءة التي يمكن أن يظفر بها الإنسان في علاقته مع أكثر الأماكن حميميّة وقرباً إليه. وقد رأى الدّارس بعد استجلاء موضوعة المكان في شعر المتنبّي أنّها تتشكّل، من هذا الجانب، وفقاً للتّحوّلات الرّئيسة التالية:

- قيد المكان.
- غربة المكان.
- تجاوز المكان.

قيد المكان

يتبيّن كلُّ من يقرأ شعر المتنبّي إحساسَه الواضح بقيود المكان وموانعه الضّاغطة، فثمّة في نصوص الشّاعر ضيقٌ بثقل المكان، وشكوى متكرِّرة من إكراهاته التي تقيّد الذّات، وتحدّ من حركتها الدّائمة. وربّما كانت تجربة السِّجن التي عاشها الشّاعر في بواكير حياته[6]، أولى الملامح التّعبيريّة التي تؤكِّد هذا المنحى، وتوضِّحه في شعره. وممّا يمثِّل ذلك قوله[7]:

أَهْونْ بِطُوْلِ الثَّواء والتَّلَفِ والسِّجْنِ والقَيْدِ يا أَبا دُلَفِ[8]
غَيْرَ اختيارٍ قَبِلْتُ بِرَّكَ بِي والجُوْعُ يُرْضِي الأُسُودَ بالجِيَفِ
كُنْ أيّها السِّجْنُ كَيفَ شِئْتَ فَقَدْ وَطّنْتُ للمَوْتِ نَفْسَ مُعْتَرِفِ
لَوْ كَانَ سُكْنايَ فِيْكَ مَنْقَصَةً لَمْ يَكُنِ الدُّرُّ سَاكِنَ الصَّدَفِ

فالأبيات تبدأ بمحاولة تهوين ما تعيشه الذّات بغية تجاوزه (أهون بطول الثّواء: ما أهونه). غير أنّها تكشف، عند النّظر، عن ذات متهاوية بلغ بها سوء الحال مبلغه؛ فثمّة إحساسٌ واضحٌ فيها بقيد المكان/السّجن يفضح تهاوي الذّات وضعفها أمام هذه التّجربة القاسية؛ الأمر الذي يدفع الشّاعر إلى محاولة التّعويض والمكابرة؛ مرّة بالاستماع إلى صوت الحكمة والتأسّي بها: "الجوع يرضي الأسود بالجيف، الدّرّ ساكن الصّدف"، ومرّة بتوطين النّفس وتقبّلها

لواقع الأمر بصبر وجلد: "كن أيّها السّجن كيف شئت فقد/ وطّنت للموت نفس معترف".

ويجسّد الإحساس بقيد المكان أيضاً أبياته التّالية التي قالها من قصيدة بعث بها من السّجن بعد طول تحمُّل وعناء[9]:

أَمَـالِـكَ رِقِّـي وَمَـنْ شَـأْنُـهُ ... هِباتُ اللُّجينِ وَعِتْقُ العَبيدِ
دَعَـوْتُـكَ عِـنْـدَ انْقِطـاعِ الرَّجَا ... ءِ والموتُ مِنّي كَحَبْلِ الوَرِيدِ
دَعَـوْتُـكَ لـمّـا بَـرَانِـي الـبَـلاءُ ... وَأَوْهَـنَ رِجْلَـيَّ ثِقْلُ الحَـديدِ
وَقَدْ كَانَ مَشْيُهُما فِي النِّعَالِ ... فَقَدْ صَارَ مَشْيُهُما فِي القُيُودِ
وَكُنْتُ من النّاسِ فِي مَحْفَلٍ ... فَها أنا فِي مَحْفَلٍ مِنْ قُرُودِ

إنّ ضغوط المكان وإكراهاته تبدو مؤثّرة في هذه الأبيات التي تظهر فيها الذّاتُ الشّاعرةُ على درجة بالغة من الضّعف وخيبة الأمل؛ الأمر الذي دفعها أن تتوجّه إلى سجّانها بتضرّع ورجاء منكسرين (أمالك رقّي، دعوتك..). وتكشف الأبيات عن مدى التّحوّل الذي أصاب الذّات من خلال استحضار زمانين متباينين يكشفان عمّا كانت عليه الحال، وما آلت إليه: الماضي حيث الحريّة والتّمتّع بأنس الجماعة وتقديرها. والحاضر حيث القيود الثّقيلة والصّحبة غير المؤنسة.

وتشكّل مصر/الفُسطاط نموذجاً على وضوح قيد المكان في شعر المتنبّي. ولعلّ الدّارس لهذه المرحلة من حياة الشّاعر يتبيّن ما كان لها من تأثير في حياته وفنّه معاً[10]. وقد جاء التّعبير عن هذا القيد في بعض وجوهه على صور من التّلميح الذي لا تخفى مقاصدُه عند النّظر والتّدقيق. وممّا يمثّل ذلك الأبيات التّالية التي قالها الشّاعر من قصيدة[11] بعدما بلغه أنّ قوماً نعوه في مجلس سيف الدّولة بحلب وهو بمصر، يقول:

وإنْ بُـلِـيْـتُ بـودٍّ مِـثْـلِ وُدِّكُـمُ ... فـإنّـنـي بِـفِـراقٍ مِـثْـلِـهِ قَـمِـنُ[12]
أبلى الأجلَّةَ مُهْرِي عِنْدَ غَيْرِكُمُ ... وَبُدِّلَ العُذْرُ بالفُسطاطِ والرَّسَنُ[13]
عِنْدَ الهُمَامِ أبي المِسْكِ الذي غَرِقَتْ ... في جُوْدِهِ مُضَرُ الحَمْراءُ وَاليَمَنُ

وإنْ تَأَخّرَ عنّي بَعْضُ مَوْعِدِهِ فَمَا تَأَخّرُ آمالِي وَلا تَهِنُ
هُوَ الوفيُّ وَلكنّي ذَكَرْتُ لَهُ مَوَدَّةً فَهُوَ يَبْلُوها وَيَمْتَحِنُ

تشكّل هذه الأبيات خاتمة القصيدة، وفيها يؤكّد الشّاعر، من جهة، حادثة الرّحيل وفراق سيف الدّولة. وهو يتّخذ من هذا المعنى وسيلة للتّعريض بكافور، وتحذيره من مغبّة القادم إن هو عامله كما عامله الآخرون. وتعبّر الأبيات، من جهة ثانية، عن ضيق الشّاعر وتبرّمه في اللحظة الآنيّة من قيد المكان المستحكم، وهذه الإقامة التي طال عمرها عمّا كان يُقدَّر لها: "أبلى الأجلّة مهري عند غيركم/ وبُدِّل العذر بالفسطاط والرّسن". وإذا كان الشّاعر قد لطّف القول ببعض معاني المجاملة: "عند الهمام أبي المسك الذي غرقت/ هو الوفيّ"، فإنّ هذا لم يمنعْه من التّصريح عن التّأخير والمماطلة اللذين كان يبديهما كافور، كلّما استحثّه الشّاعر على استنجاز ما وعده. فضلاً عمّا يمكن أن يستخلصَه النّاظر في هذه الأبيات من صور عدم الثّقة والتآلف بين الطّرفين: "مودّة فهو يبلوها ويمتحن".

ومع تمكّن قيود المكان في الأبيات السّابقة ووضوحها، فإنّها- بموقعها هذا من القصيدة، وبما ظلّت تتعلّق به الذّات فيها من آمال لم تجد تحقّقها بَعْدُ: "وإن تأخّر عنّي بعض موعده/ فما تأخّر آمالي ولا تهن"- جاءت لتؤدّي وظيفة حيويّة في تأكيد رغبة الذّات في تخطّي اللحظة الرّاهنة بعد أن بدأت القصيدة بالتّعبير عن غياب كلّ وجوه الحياة والحضور عندما قال:

"بِمَ التّعلُّلُ لا أَهْلٌ ولا وَطَنُ..."

وهي بداية تتكشّف عن إحساس مرير بالفقد والضياع؛ الأمر الذي لعلّه وراء استدعاء عدد من المعاني المضادّة التي يمكن أن تقلب المعنى السّابق إلى نقيضه تماماً؛ ولذا كثرت في النّصّ، من ثمّ، المعاني التي تعبّر عن فكرة "التّجاوز والتّجدّد" على نحو بالغ الوضوح: "أريد من زمني ذا أن يبلّغني/ ما ليس يبلغه من نفسه الزّمن"، "لا تلق دهرك إلا غير مكترث/ ما دام يصحب فيه روحَك البدنُ"، "كم قد قُتلت وكم قد مُتُّ عندكم/ ثمّ انتفضت فزال القبر

والكفن" . وهو المعنى الذي يجد تجسّده الأبرز في النّصّ من خلال توظيف فكرة "الرّحلة" الكفيلة بقطع أواصر الذات مع حاضرها القائم، واستقبال مرحلة جديدة تسعى فيها الذّات إلى التّغيير والخلاص:

فَغَادَرَ الهَجْرُ ما بَيْنِي وَبَيْنَكُمُ يَهْماءَ تَكْذِبُ فيها العَينُ والأُذُنُ[14]
تَحْبُو الرَّواسِمُ مِنْ بَعْدِ الرَّسيم بِها وَتَسْأَلُ الأَرْضَ عَنْ أَخْفافِها الثَّفِنُ[15]
إنّي أُصاحِبُ حِلْمِي وَهْوَ بِي كَرَمٌ وَلا أُصاحِبُ حِلْمِي وَهْوَ بِي جُبُنُ
وَلا أُقِيمُ على مالٍ أَذِلُّ بِهِ وَلا أَلَذُّ بِما عِرْضِي بِهِ دَرِنُ

ويتنامى الإحساس بقيد المكان وموانعه في هذه المرحلة من حياة الشّاعر. وإذا كانت الأبيات السّابقة قد عبّرت عن مقصدها بشيء من المداورة والإلماح، فإنّ الشّاعر لم يتردّد أحياناً في التّعبير، عن ضيقه بإكراهات المكان، ومؤثّراته المتزايدة على النّفس، بلهجة وصلت حدّ التّعريض والمواجهة. يقول في أبيات بعدما طلب من كافور الذّهاب إلى الرّملة لتحصيل مال له، وكان هدفه أن يختبر نوايا مضيفه في أمر حرّيته وانتقاله[16]:

أَتَحْلِفُ لا تُكَلِّفُنِي مَسِيراً إلى بَلَدٍ أُحاوِلُ فِيهِ مَالا
وَأَنْتَ مُكَلِّفِي أَنْبَى مَكاناً وَأَبْعَدَ شُقَّةً وأَشَدَّ حَالا
إذا سِرْنا على الفُسْطاطِ يَوْماً فَلَقِّنِيَ الفَوارِسَ وَالرِّجَالا[17]
لِتَعْلَمَ قَدْرَ مَنْ فَارَقْتَ مِنّي وَأَنَّكَ رُمْتَ مِنْ ضَيْمِي مُحَالا

تهدف الأبيات إلى كشف نوايا كافور الذي لم يُجْدِ "أيمانه" في تغيير ما وقر في النّفس عنه. وفيها إقرارٌ بمدى المكابدة التي خلّفها قيد المكان وثقله. لذا فإنّ الذّات الشّاعرة تبدو توّاقة إلى الحركة التي لا تسعف مقتضيات الحال على تحقيقها في اللحظة القائمة، فيرد الخطاب - نتيجة ذلك - وفق أسلوب الشَّرْط: "إذا سرنا على الفسطاط يوماً" الذي يُحدَّد جوابُه باجتراح المواجهة سبيلاً لاسترداد ما لحق الذّات في كنف كافور من ضيم وقهر: "فلقّني الفوارس والرِّجالا" . ولعلّ الأمر، والحالة هذه، لا يعدو الرّغبة في التّعويض الذي تسعى الذّات إلى اجتلابه كلّما استبدّت بها دواعي الضّيق والضّعف.

وتعدّ قصيدة المتنبّي في وصف الحمّى[18] التي قالها في مصر مثالاً دالاً في التّعبير عن قيد المكان وثقله الذي ظلّ يؤرِّق الذّات ويقلقُها. والقصيدة تسير وَفْقَ جدليّتين متلازمتين؛ هما جدليّة الحركة/الثّبات، أو الانطلاق/القيد[19]. وقد ظلّت هاتان الجدليّتان تحكمان بناء القصيدة وَفْقَ صور متفاوتة من "الشَّدّ والجذب" اللذين يكشفان في الأصل عمّا كانت تعانيه الذّات الشّاعرة من انقسام وصراع نفسيّ تجلّى بدوره في بناء القصيدة. يبدأ الشّاعر قصيدته بالرّغبة في الانطلاق والحركة، وبهذه البداية تفصح الذّات عن رغبتها المتمكّنة، وخيارها الأثير:

مَلُومُكُمَا يَجِلُّ عَنِ المَلامِ   وَوَقْعُ فَعَالِهِ فَوْقَ الكَلامِ
ذَرَانِي والفَلاةَ بِلا دَلِيلٍ   وَوَجْهِي والهَجِيْرَ بِلا لِثامِ
فَإنّي أَسْتَرِيحُ بِذي وَهَذا   وَأَتْعَبُ بالإنَاخَةِ والمُقَامِ
عُيونُ رَواحِلي إنْ حِرْتُ عَيني   وَكُلُّ بُغامِ رَازِحَةٍ بُغَامي[20]
فَقَدْ أَرِدُ المِياهَ بِغَيْرِ هَادٍ   سِوى عَدِّي لها بَرْقَ الغَمَامِ
وَلا أُمْسِي لأَهْلِ البُخْلِ ضَيْفاً   وَلَيْسَ قِرَىً سِوى مُخِّ النِّعَامِ

فالشّاعر يُعْرِضُ عن لائميه اللذين يحاولان صرفه عن تجشُّم الأسفار، تاركاً لذاته الحريّة في ممارسة ما ترغب فيه من انطلاق وتواصل من خلال "الصَّحراء" التي يقيم معها ومع موجوداتها وشائج وصل متبادلة، تتجسّد في صور من التّكامل والتّوحُّد؛ فالصّحراء بهجيرها اللافح، ومسالكها المهلكة تصبح مطلباً ورغبةً يفضلان الرّاحة والإقامة اللتين تعيشُهما الذّات الشّاعرة في لحظتها الآنيّة ومكانها الحالي. وتتأكّد معاني التّوحُّد والالتقاء أيضاً حين يعمد الشّاعر إلى إقامة مشاركة وجدانيّة بينه وبين راحلته التي يرى بعيونها وينطق بصوتها في صورة من الوجد الخالص الذي يجعل كلّ ما في الصّحراء محبّباً إلى النّفس، قريباً منها. وواضحٌ ما تتمتّع به الذّات في هذه الأبيات من أشكال الحيويّة والفاعليّة والامتلاء: (أرد المياه بغير هادٍ، يذمّ لمهجتي ربّي وسيفي، ولا أُمسي لأهل البخل ضيفاً...). وهي فاعليّة تعبّر عن شوق الذّات وحنينها

إلى الانطلاق حيث الحريّة الغائبة التي أصبحت مبتغى الذّات ومطلبها في تجاوز اللحظة الرّاهنة المقيّدة.

إزاء استغراق الذّات في رغبة الحركة/ الانطلاق هذه، تبرز في المقابل صورٌ من القيود المستحكمة التي تتجلّى بوضوح في الأبيات التالية:

أَقَمْتُ بأرضِ مِصْرَ فلا ورائي تَخُبُّ بي المَطِيُّ ولا أمامي
وَمَلّنيَ الفِراشُ وكانَ جَنْبي يَمَلُّ لِقاءَهُ في كُلِّ عامِ
قَليلٌ عائدي سَقِمٌ فُؤادي كَثيرٌ حاسِدي صَعْبٌ مَرامِي
وَزَائرتي كَأنَّ بِهَا حَيَاءً فَلَيْسَ تَزُورُ إلا فِي الظّلامِ
بَذَلْتُ لَها المَطَارِفَ والحَشايا فَعافَتْها وَبَاتَتْ في عِظامِي

تتبدّى في هذه الأبيات صورٌ متفاوتة من قيود المكان الثقيلة: الإقامة الجبريّة في أرض مصر، لزوم الفراش على هذا النّحو غير المحبَّب، آثار الحمّى وما تحدثه من قيود فاعلة تتبدّى في ثباتها الدّائم في العظام وعدم مبارحتها إيّاها، فضلاً عمّا تمارسه من طقوس مؤثّرة تتجلّى نتائجُها الفعليّة في تكبيل ذات الشّاعر، وتقييد حركتها في المكان. وهي قيود بدا تأثيرُها بالغاً، وتجسّدت في عدد من الثنائيّات الحادّة التي تكشف عن صراع الذّات وتوتّرها بين حدود الرّغبة المأمولة، وواقع الحال الممكن: قليل عائدي/ كثير حاسدي، سقم فؤادي/ صعب مرامي. ومع تنامي الإحساس بهذه القيود الثّقيلة، وما تتركه من آثار محبطة على الذّات، يبدو الحافز شديداً في تجاوز قيد المكان الضّاغط إلى آفاق الرّغبة المتمثّلة في الحركة والحنين إلى زمن الحيويّة والقوّة والانطلاق:

ألا يا لَيْتَ شِعْرَ يَدِي أتُمْسِي تَصَرَّفُ فِي عِنانٍ أَو زِمَامِ
فَرُبَّتَما شَفَيْتُ غَليلَ صَدْري بِسَيْرٍ أو قَناةٍ أو حُسامِ

تشكِّل عبارة التّمنّي في الأبيات السّابقة: "ألا يا ليت..." علامة إشاريّة تكشف عن الرّغبة العارمة التي تستبدّ بالشّاعر في العودة ثانية إلى الصّحراء وأفقها الرّحب الممتدّ، بعد أن ضاقت الذّات بشروط المكان الآني وإكراهاته. وواضحٌ ما تتمخّض عنه هذه الرّغبة من سعي لإيجاد مكان بديل(الصّحراء)؛ تمارس فيه

الذّات رغبتها المصادرَة في ظلّ المكان الحالي (مصر). هذه الرّغبة التي تتمثّل في الانطلاق الحرّ الذي لا يعوقه مانع أو قيد، مع ما يستتبع ذلك من شوق إلى قيم الفروسيّة وأشكالها المفقودة منذ أن نزل الشّاعر في كنف كافور، وأصبح أسيراً لإرادته وسلطته النّافذة. ويتجسّد هذا الشّوق إلى عالم الفروسيّة من خلال بروز رمز الحصان في القصيدة. يقول المتنبّي بعد أن يجري حواراً بينه وبين طبيب أخطأ التّقدير في تشخيص حالته وفق ما يرى:

يَقُولُ لِيَ الطّبيبُ أَكَلْتَ شَيئاً وَداؤكَ فِي شَرَابِكَ وَالطّعَامِ
وَمَا فِي طِبِّهِ أنّي جَوَادٌ أَضَرَّ بِجِسْمِهِ طُوْلُ الجِمامِ[21]
تَعَوّدَ أنْ يُغَبِّرَ في السّرايا وَيَدْخُلَ مِنْ قَتَامٍ في قَتَامِ
فَأُمْسِكَ لا يُطَالُ لَهُ فَيَرْعَى ولا هُوَ في العَلِيقِ ولا اللّجَامِ

فالشّاعر يتّخذ من الحصان قناعاً يعبّر من خلاله عن موقفه من اللحظة القائمة بما يسودها من تضييق وسلب للحريّة والإرادة؛ فتبدو الرّغبة كبيرة في تغيير واقع الحال إلى فضاء أكثر سعة وأشدّ رحابة. وعليه، فإنّ الذات تسعى جاهدة لتجاوز حالة السّكون الجاثمة، فتتحرّك "لمفارقة الآخرين، وتنفر من الاتّصال بهم، لتستبدل بحضورها في عالمهم، حضورها في عالم بديل يناقض العالم الأوّل. فيصبح الحصان - بما يشير إليه من حركة وحيويّة - رمزاً للعالم المرتحل إليه، وتغدو الإقامة - بما تشير إليه من سكون ومرض - رمزاً للعالم المرتحل عنه "[22].

وهكذا يلحظ المدقّق في بنية هذه القصيدة أنّ حركتها ظلّت تراوح بين هاتين الجدليّتين: الحركة/ الثّبات، في شكل من تبادل الأدوار وتلازمها. وإذا كان الشّاعر قد بدأ قصيدته بخيار الحركة التي تُمثّل مبدأ الرّغبة الهادفة إلى تجاوز الواقع المفروض، وكسر قيوده المهيمنة، فإنّه عاد ليختمها بإصرار يؤكّد ذلك الخيار ويثبّته، في بيان يتّخذ صفة التّقرير الحازم الذي لم يخل مع ذلك من إثارة بعض "مشاعر القلق" التي تدعو، مع ما يشوبها من معاني الحيرة والقلق، إلى

تمجيد قيمة المخاطرة، وتجاوز حدود الضّرورة التي تُكبّل الذّات، وتحدّ من انطلاقتها المرغوبة، ومغامرتها الشّائقة:

فإنْ أَمْرَضْ فَمَا مَرِضَ اصْطِباري وَإنْ أُحْمَمْ فَمَا حُمَّ اعْتِزامِي
وإنْ أَسْلَمْ فَمَا أَبْقى وَلَكِنْ سَلِمْتُ مِنَ الحِمامِ إلى الحِمامِ
تَمَتَّعْ مِنْ سُهادٍ أو رُقادٍ ولا تأمُلْ كَرَىً تَحْتَ الرِّجامِ[23]
فإنّ لثالثِ الحَالَيْنِ مَعْنىً سِوى مَعْنى انتباهِكَ والمَنامِ

غربة المكان

تنطوي نصوص المتنبي لقارئها على إحساس بالغ بالغربة مع المكان[24]. وهو أمر يكشف عن ذات قلقة تميزت علاقتها بالمكان في بعض مظاهرها بالتّقاطع وعدم الانسجام. يقول الشّاعر من قصيدة[25] له في صباه:

مَفْرَشِي صَهْوَةُ الحِصَانِ وَلَكِنْـ ـنَ قَمِيصِي مَسْرُودَةٌ مِنْ حَدِيدِ[26]
لَأْمَةٌ فَاضَةٌ أَضَاةٌ دِلاصٌ أَحْكَمَتْ نَسْجَهَا يَدا دَاودِ[27]
أَيْنَ فَضْلِي إذا قَنِعْتُ مِنَ الدَّهْـ ـرِ بِعَيْشٍ مُعَجَّلِ التَّنْكِيدِ
ضَاقَ صَدْرِي وَطَالَ فِي طَلَبِ الرِّزْ قِ قِيَامِي وَقَلّ عَنْهُ قُعُودِي
أَبَداً أَقْطَعُ البِلادَ وَنَجْمِي فِي نُحُوسٍ وَهِمَّتِي فِي سُعُودِ

يتبدّى الإحساس بالغربة مع المكان من خلال حديث المتنبي عن "أرض نخلة" في بيت سابق. وأساس هذه الغربة ناتج - في الأصل - من تقاطع العلاقة واضطرابها مع الآخر الذي يقيم في ذلك المكان. هذه العلاقة التي اتّسمت في أكثر حالاتها بالتّوتّر والصّدام. وفي محاولة تبدو أشبه بردّ فعل مضادّ لعلاقة الشّاعر غير المنسجمة مع المحيط، نجده يتّكئ في هذه الأبيات على بعض الرموز الدينية، فيستثمرها قناعاً للتّعبير من خلاله عن غربته المتفاقمة بين بعض معاصريه. وواضح ما يحقّقه هذا القناع من غاية وظيفيّة تهدف إلى رفع مقام الذّات وإنقاص مقام الآخر.

ويسعى الشّاعر، في الوقت ذاته، إلى انتهاج المواجهة، فيستدعي صورة الفارس الذي أكمل الاستعداد، وتحصّن بأسباب القوّة والعدّة، سعياً لمحاولة تعزيز قوى الذّات وشحنها بموجبات التّحدي والبقاء التي يرى فيها وسيلة نافعة للعيش في هذا العالم المتصارع أفرادُه وجماعاتُه. غير أنّ نبرة القوّة هذه لا تلبث أن تصاب بعد ذلك بانكسار باد، يفضح تلك المكابرة، ويهوّن من شأن ذلك الاستعداد، ويكشف في بُعْده العميق عن مبلغ الغربة والضّعف المتنامي الذي ظلّ يستبدّ بالذّات في هذه الفترة المضطربة من حياتها. وواضح أنّ الذات الشّاعرة تعيش حالةً تستعجل فيها ما هي فيه من تردٍّ وهوان: (معجَّل التنكيد/ ضاق صدري/ طال في طلب الرّزق قيامي...إلخ). وفي مثل هذه الإشارات المتعدِّدة دلالاتٌ بالغةُ الوضوح على معاناة الذّات التي تنطلق في قطع البلاد وجَوْبِها، رغبة في تحقيق مجد تقف دائماً عواثر الحظّ في سبيل بلوغه وتحصيله.

ولعلّ هذا الإحساس الممضّ بالضّعف والانكسار كان وراء استدعاء فكرتين بارزتين في النّصّ؛ الأولى: فكرة القوّة، بعد تدعيمها هذه المرّة بصوت الحكمة الهادفة إلى تعضيد موقف الذّات وتحصينها بقيمة "المبدأ" القادر على حفظ توازن هذه الذّات وثباتها في وجه الواقع الذي لا تستجيب إحداثيّاته دائماً لمرمى طموح الذّات وغايتها المرجوّتين:

عِشْ عَزيزاً أَوْ مُتْ وَأَنْتَ كَريمٌ ... بَيْنَ طَعْنِ القَنَا وَخَفْقِ البُنُودِ
فَرُؤوسُ الرِّماحِ أَذْهَبُ لِلْغَيْـ ... ـظِ وَأَشْفَى لِغِلِّ صَدْرِ الْحَقُودِ
لا كَما قَدْ حَيِيتَ غَيْرَ حَميدٍ ... وَإذا مُتَّ مُتَّ غَيْرَ فَقِيدِ
فَاطْلُبِ العِزَّ فِي لَظىً وَذَرِ الذُّلْـ ... ـلَ وَلَوْ كانَ في جِنانِ الخُلُودِ
يُقْتَلُ العاجِزُ الجَبَانُ وَقَدْ يَعْـ ... ـجزُ عَنْ قَطْعِ بُخْنُقِ المَولُودِ[28]
وَيُوَقَّى الفَتى المِخَشُّ وَقَدْ خَوّ ... ضَ في ماءِ لَبَّةِ الصِّنديدِ[29]

والثانية: فكرة الفخر التي يمكن أن تجد فيها الذّات شيئاً من التسامي والتعويض عمّا هي فيه، ويأتي ذلك في معنيين؛ الأوّل: الفخر الذاتيّ وقوامه

إبراز تميّز الذات الفرديّ وطاقتها الخلاقة: "لا بقومي شرفت بل شرفوا بي/ وبنفسي فخرت لا بجدودي"، "إن أكن مُعْجَباً فعجبُ عجيبٍ/لم يجد فوق نفسه من مزيد"، "أنا ترب الندى وربّ القوافي/ وسمام العدا وغيظ الحسود". والثاني: الفخر الجماعيّ وقوامه النسب، "وهو معين وراثيّ تستوحي منه [الذات] عناصر الشّرف والعرض والمجد الضّارب في بعد الزّمن الرّاحل المتجدّد بتجدّد الحاجة إليه"[30]: "وبهم فخر كلّ من نطق الضّاد/ وعوذ الجاني وغوث الطريد". بيد أنّ ذلك كلّه لم يمنع تفاقم شعور الذّات المتزايد بالغربة مع عصرها؛ الأمر الذي دفع الشّاعر إلى استحضار رمز نبويّ آخر؛ ليعمّق بوساطته - من جهة - شعور الغربة هذا. ويوحّد - من جهة أخرى - "بذلك بين غربة النبي في قومه، وغربة الشّاعر في عصره"[31]: "أنا في أمة تداركها الله/ غريب كصالح في ثمود".

وهكذا فإنّ العلاقة المضطربة مع الآخر تتسبّب دائماً في خلق حالة من الغربة التي تستشعرها الذاّت في اتّصالها بالمكان. يقول الشّاعر في التّعبير عن مثل هذا المنحى[32]:

وَلَمْ أَرَ مِثْلَ جيراني وَمِثْلِي لِمِثْلِي عِنْدَ مِثْلِهِمُ مُقَامُ
بِأَرْضٍ مَا اشْتَهَيْتَ رَأَيْتَ فِيها فَلَيْسَ يَفوتُها إلا الكِرَامُ
فَهَلّا كَانَ نَقْصُ الأَهْلِ فِيها وَكانَ لأَهْلِها مِنْها التَّمَامُ

تبدو علاقة الشّاعر بالمكان في هذه الأبيات قلقة وغير منسجمة؛ فالإقامة فيه غير ممكنة؛ ذلك أنّ الذّات تظهر على النّقيض مع الآخرين. ومصدر هذا الضّيق والتبرّم ليس المكان بذاته، وإنّما الآخر الذي يستوطن المكان ويقيم فيه؛ فالمكان إذا ما نُظِر إليه بحياديّة، يبدو محبّباً وأثيراً على الذّات: "بأرض ما اشتهيت رأيت فيها"، ولكنّه يُكدَّر بمَنْ فيه: "فليس يفوتها إلا الكرام". وهو ما انعكس أثره على علاقة الذّات بالمكان نفسه؛ لأنّ المكان يكون مؤنساً ومقبولاً بأهله وساكنيه. إنّ البحث عن مظاهر الأنس وأسبابه دفعت الشّاعر إلى التّغاضي عن جماليّات المكان والقبول بشظفه وقسوته، مقابل أن يضاف هذا القدر من

الكمال والجمال إلى الإنسان الذي لا يبدو على هذه الصِّفات كما تصوّره الأبيات: "فهلّا كان نقص الأهل فيها/ وكان لأهلها منها التّمام". والنّاظر في مجمل القصيدة التي أخذت منها الأبيات السّابقة، يلحظ بروز ثيمة الغربة التي كانت بادية منذ مطلع القصيدة. يقول الشّاعر(33):

وَدَهْـرٌ نـاسُـهُ نـاسٌ صِـغـارٌ ... وإنْ كانتْ لَهُمْ جُثَثٌ ضِخامُ

وَمَا أَنا مِنْهُمْ بالعَيْشِ فِيْهِمْ ... وَلَكِنْ مَعْدِنُ الذَّهَبِ الرَّغامُ(34)

ومع ما قد يكشف عنه البيت الثّالث من سعي إلى التّمايز والاختلاف عن الآخرين، فإنّ الأبيات تصدر عن إحساس مؤثِّر بالغربة والضّياع، وهو ما يدعو الشّاعرَ إلى القطيعة مع الخارج، واللجوء إلى الدّاخل والتّحصُّن به، في اعتراف بالغ بقلّة الصّديق، وضياع الوفاء بين النّاس الذين تضاءلت بينهم هذه القيمة، لانعدامها أصلاً في دنياهم ذاتها وفق رؤية الشّاعر الذي يسوق ذلك كلّه من خلال "دلالة تصويريّة تنهض بدور البرهنة والإقناع"(35) في تقديم الفكرة وتأكيدها، وذلك على نحو ما يتبدّى في الأبيات التالية(36):

وَلَوْ حِيْزَ الحِفَاظُ بِغَيْرِ عَقْلٍ ... تَجَنَّبَ عُنْقَ صَيْقَلِهِ الحُسَامُ(37)

وَشِبْهُ الشَّيءِ مُنْجَذِبٌ إليهِ ... وَأَشْبَهُنا بِدُنْيانا الطَّغَامُ(38)

وهي رؤية تتلبّس - على كلّ حال - بنسغ عاطفيّ قد يتكرّر في كلّ زمن يحسّ فيه الإنسان بالضّيق والقلق وضياع آمال النفس كلّما اصطدمت بصلادة الواقع وتعقيده.

وتأخذ العلاقة مع المكان أحياناً صوراً من الوصف الجماليّ المستغرق في العناية بتقديم معالم المكان وجماليّاته بحياديّة لا تلبث أن تتأثّر بموقف الذّات المتقاطع مع ساكن هذا المكان. يقول الشّاعر من قصيدة له في مدح علي بن إبراهيم التنوخيّ:

لَولاكَ لَمْ أَتْرُكِ البُحَيْرَةَ والـ ... ـغورُ دَفِيءٌ وماؤها شَبِمُ(39)

والمَوجُ مِثْلُ الفُحُولِ مُزْبِدَةً ... تَهْدِرُ فيها وما بها قَطَمُ(40)

والطّيرُ فَوْقَ الحَبابِ تَحْسَبُها ... فُرْسَانَ بُلْقٍ تَخُونُها اللُّجُمُ(41)

كـأنّـهـا والـرِّيـاحُ تَـضْـرِبُـهـا جَـيْـشَـا وَغـىً هـازِمٌ ومُـنْـهَـزِمُ
كـأنّـهـا فـي نَـهـارِهـا قَـمَـرٌ حَـفَّ بـهِ مِـنْ جِـنـانِـهـا ظُـلَـمُ
يُـبْـقَـرُ عَـنْـهُـنّ بَـطْـنُـهـا أَبـداً ومـا تَـشَـكّـى ولا يَـسِـيْـلُ دَمُ
تَـغَـنّـتِ الـطّـيـرُ فِـي جـوانِـبِـهـا وجـادتِ الـرَّوضَ حَـوْلَـهـا الـدِّيـمُ
فـهـيَ كـمـاويّـةٍ مُـطَـوَّقَـةٍ جُـرِّدَ عَـنْـهـا غِـشـاؤهـا الأَدَمُ[42]
يَـشِـيْـنُـهـا جَـرْيُـهـا عـلـى بَـلَـدٍ تَـشِـيْـنُـهُ الأَدْعِـيـاءُ والـقَـزَمُ

يتكشّف النّصّ عن جماليّات واضحة في وصف المكان؛ فالأبيات ترسم صورة ناطقة لمنظر بحيرة طبرية التي حَلَتْ للشّاعر الإقامة فيها لولا ما يتطلّبه الأمر من وفاء بحقّ الممدوح. غير أنّ علاقة الذّات مع هذا المكان قد شابها، مع ما بدا عليه المكان في صفحة هذا النّصّ من جمال، شيءٌ من الغربة وعدم الانسجام، سببه كما يتّضح من البيت الأخير العلاقة مع الآخر التي تمظهرت على غير شكل وصورة في هذه القصيدة التي أُخذت منها الشّريحة السّابقة من الأبيات[43].

والمتأمّل في منطوقات الصّور التي شكّلت هذه اللوحة الشّعريّة يلحظ أنّ أغلبها قد جاء حافلاً بأجواء الصّراع والمواجهة، وكأنّ هذه العلاقة المحتدّة مع الآخر قد انعكست بدورها على التّشكيل الصّوريّ لهذه الأبيات؛ فالموج يبدو مثل الفحول المزبدة التي يتعالى هديرها وصخبها. والطّير تحاكي الفرسان الذين يمتطون الخيول المندفعة. وهذه الطّير تضربها الرّياح بدورها فتتبدّى كجيشين؛ أحدهما هازم والآخر منهزم. وحين شُبّهت البحيرة بالقمر المنير لم يلبث أن حفّت به أستار الظّلام الدّامسة. وكذا الأمر في وصفها بالنعومة والملاسة.

ولعلّ باقي الصّور التي تطغى عليها أجواء الوداعة والسّلام: "تغنت الطّير في جوانبها/ جادت الرّوض حولها الدّيم/ فهي كماويّة.."، لعلّها لم تستطع أن تحدث التّوازن المطلوب؛ إذ بقيت الكفّة راجحة لصالح الصّور النّاطقة بأشكال الصّراع والمواجهة، إنْ على مستوى الكمّ، أو على مستوى التأثير الذي يمكن أن يولّده تتابع هذه الصّور وتدفقها في نفس المتلقّي، دون أن تترك له

الوقت في الرّاحة والتقاط الأنفاس. وهكذا فإنّ الشّاعر يقدّم ملامح هذه اللوحة الشّعريّة في حالة من الحركة والتّصارع، وهو بذلك إنّما يصف، في البعد العميق لاستقراء هذه الصّور، عالمه الداخليّ وما يمور فيه من توتّر وانفعال بالغين[44].

وتتجسّد غربة المكان على نحو واضح في القصائد التي قالها الشّاعر في بلاد فارس، ومن ذلك قصيدته: "مغاني الشِّعْب"[45] التي تُعدّ نموذجاً دالاً في تمثيل هذا المنحى في شعره. يقول الشّاعر في القسم الأوّل من هذه القصيدة الذي خصّصه لوصف جمال طبيعة شِعْب بوّان:

مَغَانِي الشِّعْبِ طِيْباً فِي المَغَانِي ... بِمَنْزِلَةِ الرَّبِيعِ مِنَ الزَّمانِ
وَلَكِنَّ الفَتَى العَرَبِيَّ فِيها ... غَرِيْبُ الوَجْهِ وَاليَدِ واللِّسانِ
مَلاعِبُ جِنَّةٍ لَوْ سَارَ فِيها ... سُلَيْمَانٌ لَسَارَ بِتَرْجُمَانِ[46]
طَبَتْ فُرْسَانَنَا وَالخَيْلَ حتَّى ... خَشِيْتُ وَإِنْ كَرُمْنَ مِنَ الحِرَانِ[47]
غَدَوْنا تَنْفُضُ الأَغْصَانُ فِيها ... عَلَى أَعْرَافِها مِثْلَ الجُمَانِ
فَسِرْتُ وَقَدْ حَجَبْنَ الشَّمْسَ عَنِّي ... وَجِبْنَ مِنَ الضِّياءِ بِمَا كَفَانِي
وَأَلْقَى الشَّرْقُ مِنْها فِي ثِيَابِي ... دَنانِيراً تَفِرُّ مِنَ البَنَانِ
لها ثَمَرٌ تُشِيْرُ إليكَ مِنْهُ ... بِأَشْرِبَةٍ وَقَفْنَ بِلا أَوانِي
وَأَمْواهٌ تَصِلُّ بِها حَصَاها ... صَلِيْلَ الحَلْيِ فِي أَيْدي الغَوانِي
وَلَوْ كانتْ دِمَشْقَ ثَنَى عِنَانِي ... لَبِيْقُ الثُّرْدِ صِيْنِيُّ الجِفَانِ[48]
يَلَنْجُوْجِيُّ مَا رُفِعَتْ لِضَيْفٍ ... بِهِ النِّيْرَانُ نَدِّيُّ الدُّخانِ[49]
تَحِلُّ بِهِ على قَلْبٍ شُجَاعٍ ... وَتَرْحَلُ مِنْهُ عَنْ قَلْبٍ جَبَانِ
مَنَازِلُ لَمْ يَزَلْ مِنْهَا خَيَالٌ ... يُشَيِّعُنِي إلى النُّوْبَنْذَجَانِ[50]
وَمَنْ بالشِّعْبِ أَحْوَجُ مِنْ حَمَامٍ ... إذا غَنَّى وَنَاحَ إلى البَيَانِ
وَقَدْ يَتَقَارَبُ الوَصْفَانِ جِدّاً ... وَمَوْصُوْفاهُما مُتَبَاعِدَانِ
يَقُوْلُ بِشِعْبِ بَوّانٍ حِصانِي ... أَعَنْ هَذَا يُسَارُ إلى الطِّعَانِ

يحضر المكان في هذه الأبيات ويتّخذ جماليّات لافتة: فمغاني الشِّعْب تبدو في جمالها كجمال فصل الرّبيع بين غيره من الفصول. غير أنّ هذا المفتتح الوصفيّ القصير سرعان ما يُقطع باستدراك حادّ يكشف غربة الذّات منذ البداية وسط هذا المكان الجميل: "ولكنّ الفتى العربيّ فيها..."، والشّاعر يُعرِّف نفسه بـ"الفتى العربيّ الذي فضح الاختلاف غربة وجهه ويده ولسانه. وقد كفّ التّماثل عن ممارسة فعله، وتوارى خلف بروز مفاجئ لاختلاف ثقافيّ وعرقيّ"[51]. ويعمّق الشّاعر منسوب الإحساس بالغربة باستحضار الرموز المتعددة[52].

وتتواصل الأبيات، من ثَمَّ، في رسم جماليّات المكان في جملة أبيات متتابعة، تتشارك فيها عناصر اللّون والحركة والصّوت في تقديم وصف جماليّ حيّ لهذا المكان؛ فالفرسان (وكذا الخيل) يبدون راغبين في الإقامة، كارهين لمغادرة المكان. والنّدى يبدو وقت الصّباح وهو يتساقط من الأغصان كاللآلئ المشعّة. والأغصان الوارفة تنشر ظلالها على المارّين، ولا تسمح لضوء الشّمس بالمرور، إلا بما يكفي المارّ ولا يثير إزعاجه. ويكون هذا الضّوء بدوره كالدّنانير التي تلامس الثّياب دون أن تتمكّن منها الأيادي. ولا يترك الشّاعر وصف هذه الأغصان دون أن يصوِّر ثمارها التي تستثير النّاظر إليها، وكأنّها أشربة قائمة بنفسها ليس لها أوعية تمسكها. ويقرن ذلك كلّه أخيراً بصوت المياه الذي يشادي صوت الحلي في أيدي الحسان من النِّساء.

مقابل هذا الوصف المميّز لجماليّات الشِّعْب، يظهر في الأبيات مكانٌ آخر يوازي المكان السّابق ويقابله. هذا المكان هو دمشق؛ وكأنّ غربة المكان التي عاشها الشّاعر في بلاد فارس[53]، وكشف عنها في مفتتح الأبيات، قد استدعت من الذّاكرة مكاناً آخر، له في الوجدان حضور مشبع بذكريات عزيزة؛ فالشّاعر يستدعي مكانه الأثير/دمشق ليواجه به شعور الغربة المتزايد منذ أن حلّ في بلاد فارس. ويلحظ أنّ الشّاعر لا يتوقّف في وصف معالم المكان الجديد كما فعل سابقاً، ولكنّه يُظْهِر، بالمقابل،

انحيازاً للإنسان فيه، فيمنحه دوراً فاعلاً يواجه به ما يتمتّع به شِعْب بوّان من جمال. وواضح أنّ الشّاعر يهدف إلى إعلاء قيم معيّنة على حساب أخرى؛ فقيمة الكرم تبدو في هذا السّياق عنصراً مؤثّراً يمكن أن تعوّضَ به دمشقُ ما قد يتفوّق به الشِّعْب عليها من سحر طبيعيّ خلاب. فقد سار الشّاعر في هذا الشِّعْب دون أن يرى فيه أحداً يقوم بواجب الضِّيافة والإكرام. أمّا لو كان الحال في دمشق، لـ"ثنى عناني لبيق الثُّرد صِينيّ الجِفان"، ولأكرم مقامَ الشّاعرِ هذا الرّجلُ الذي يفرح بلقيا الضّيف، ويحزن لفراقه. ويلجأ الشّاعر، مقابل هذا الإعلاء للفعل الإنسانيّ في دمشق، إلى تغييب الإنسان وتحجيم دوره في شِعْب بوّان، وهو إن أظهره، كان ذلك على صورة هامشيّة تبرز السّلبيّ منه لاغير: العجمة، وعدم القدرة على الإفصاح[54]: "ومَنْ بالشِّعب أحوج..". إلى ذلك فإنّ حضور دمشق يبقى ماثلاً في النّفس لا يبارحها. ويؤكّد هذا ما يورده الواحديّ في شرح قول الشّاعر: "منازل لم يزل منها..."، إذ يقول في ذلك: "يريد أنّه يرى دمشق في النّوم وهو بفارس، وخيال منازل دمشق يتّبعه. والمعنى أنّه يحبّ دمشق، ويكثر من ذكرها ويحلم بها"[55]. وهكذا فإنّه يمكن القول إنّ ثمّة مكانين يتصارعان في ذات الشّاعر: شِعْب بوّان الذي يمثّل في اللحظة الآنيّة الواقعَ المعيشَ بكلّ اغترابه وثقله. ودمشق التي تمثّل الرّؤيا والحلم العابق بذكرى الأمس المنطوية في صفحة الزّمان الذي لا يعود.

وإذا كانت قصيدة "شعب بوّان" قد احتفت بالمكان الفارسيّ، وتغنّت بمعالمه كما لحظنا، فإنّ قصيدة الشّاعر الثانية في مدح عضد الدّولة قد غيّبت هذا المكان، واستبدلت به أماكن عربيّة بعينها مثل الشام وحمص وخناصرة ولبنان[56].

تتضمّن القصيدة التي أشرت إليها في موطنها بالديوان محورين رئيسين، أوّلهما هذه المقدّمة الغزليّة التي أصبحت تقليداً فنيّاً لكثير من قصائد المديح في

الشّعر العربيّ. والمدقِّق في هذه المقدّمة يجدها تؤدّي دوراً وظيفيّاً مقصوداً، وتقدِّم إشاراتٍ ودلالاتٍ تنقل هواجس الذات الشّاعرة ومشاغلها الحاضرة. وأوّل ما يلفت الانتباه في هذه المقدِّمة هو الافتتاح بالنسيب، ولعلّ في تخيُّر كلمة (شاميّة) على وجه الخصوص أبعاداً إشاريّة لا بدّ أن تستوقف الدّارس وتلفت نظره. ولاسيما إذا ما ربط هذه القصيدة بالسّياق الذي قيلت فيه، وهو مدح عضد الدّولة البويهيّ، فقد بدا في القصيدة السّابقة التي قالها الشّاعر أيضاً في مدح هذا الحاكم مبلغ الغربة التي تكشّفت عنها مقدّمة تلك القصيدة. والأمر لا يبعد كثيراً في القصيدة الحاليّة عن سابقتها؛ فواضح أنّ الإحساس بالغربة ظلّ أمراً يلازم الشّاعر طيلة إقامته في بلاد فارس، وهو ما جعل ذكر الشّام وإنسانها حاضرين في النّفس لا يفارقانها.

أما المحور الثاني الذي تضمّنته هذه المقدِّمة فهو التّشوّق إلى أماكن شاميّة محدّدة (حمص، خُناصرة، لبنان). ومثل هذا التّغنّي بهذه الأماكن ينطوي على حنين بالغ إلى الماضي ظلّ يستبدّ بالذّات الشّاعرة التي شكّلت الغربة ثيمة مركزيّة في شعرها الحالي[57]. ولعلّ في عبارة "وكلّ نفس تحبّ محياها" ما يؤكّد هذا الحنين الواضح لتلك الأماكن. ويتضمّن هذا المحور أيضاً بوحاً ذاتيّاً، ونقلاً لذكريات ماضية عن الصّحراء وأجوائها. ومن الثّابت أنّ الصّحراء " تُعدّ إحدى مرجعيّات المتنبّي وشعره"[58]، وكأنّه في استحضاره لهذه الأماكن والذّكريات يحاول مقاومة ما هو فيه من اغتراب المكان وتأثيره.

إنّ التّدقيق في عناصر الحضور هذه من شأنه أن يدفع الدّارس إلى استحضار العناصر الغائبة (المسكوت عنها) في الأبيات السّابقة. وفي سبيل هذه الغاية يحسن أن يُربط هذا النّصّ بنصّ "شِعْب بوّان" السّابق؛ فمثل هذا الرّبط سيساعد على استخلاص الرّؤية المهيمنة التي ظلّت تتحرّك فيها نصوص الشّاعر في هذه المرحلة الأخيرة من حياته، إذ يلحظ أنّ حضور "الشّام" كان واضحاً في كلا النّصّين، وهو استحضار لابدّ أن يعبّر عن شواغل الذّات الشّاعرة

واهتمامها في لحظتها الحاضرة. ثمّ إنّ تكرار اسم الشّام لا يخلو من دلالة، "ذلك أنّ النّصّ يعمل في غالب الأحيان على تأكيد حضور أي وحدة أسلوبيّة ودلاليّة من أجل إعطائها طابع الاستمراريّة في النّصّ، وكذلك من أجل إبرازها أمام انتباه القارئ وتحديد الدّور الذي تقوم به بين مجموع الوحدات الأخرى"[59]. فهذا الحنين المتكرِّر لتلك الأماكن هو أحد تجلّيات الغربة التي استبدّت بالذّات منذ وصلت بلاد فارس. وواضحٌ أنّ الحنين يشتدّ كلّما اشتدّت غربة الذّات وتفاقمت. إنّ الذّات الشّاعرة هنا تحاول أن تملأ وجودها بتلك الأماكن التي بَعُدَ العهد بها، لكنّ طيفها وذكرياتها ما يزالان حاضرين داخل هذه الذّات لا يبارحانها.

وعليه، فقد كان هذا الحنين إلى المكان وساكنه متمكّناً من شعر هذه الفترة، ولعلّ في الأبيات التالية التي قالها الشّاعر من قصيدته الأخيرة في مدح عضد الدّولة ما يؤكّد ذلك؛ ففيها تتبدّى صور من الشّوق المستبدّ الذي ظلّ يزاحم ما في القصيدة من معاني المديح التي بدت وكأنّها تتوارى أمام رغبة الذّات العازمة في الارتحال من المكان الرّاهن (بلاد فارس/ شيراز) والعودة إلى المكان الأوّل (الكوفة/ الثويّة)[60]:

وَكَمْ دُونَ الثّويّةِ مِنْ حَزينٍ ... يَقولُ لَهُ قُدُومِي ذا بِذاكا[61]

. . . .

فَزُلْ يا بُعْدُ عَنْ أَيدي رِكابٍ ... لها وَقْعُ الأَسِنَّةِ في حَشاكا

وَأَيّاً شِئْتِ يا طُرُقِي فَكُونِي ... أَذاةً أَوْ نَجاةً أَوْ هَلاكا

فَلَوْ سِرْنا وفِي تَشْرِينَ خَمْسٌ ... رَأَوْنِي قَبْلَ أَنْ يَرَوا السِّماكا[62]

تجاوز المكان

إذا كانت قيود المكان قد استحكمت بالذّات، وضيّقت عليها منافذ الحركة والانطلاق. وكانت غربة المكان قد أوجدت بين الذّات والمكان صوراً

من عدم التآلف والانسجام. فإنّ الذّات الشّاعرة كانت، نتيجة ذلك وبسببه، في صراع دائم مع المكان، تمثّل على نحو واضح في محاولة تخطّي هذا المكان وتجاوزه. وقد تجسّد هذا الأمر قبل كلّ شيء في المسلك الحياتيّ للشّاعر الذي عُرف بكثرة ترحاله وتنقّله. يقول الثّعالبي في توصيف حال أبي الطّيّب من هذا الجانب: "وكان كثيراً ما يتجشّم أسفاراً بعيدة أبعد من آماله، ويمشي في مناكب الأرض، ويطوي المناهل والمراحل، ولا زاد إلا من ضرب الحراب، على صفحة المحراب، ولا مطيّة إلا الخفّ والنّعل"[63]. ومع أنّ هذا التّوصيف ينقل رأي الثّعالبي في قصور مساعي الشّاعر عمّا كان يرغب فيه من آمال ممتدّة، فضلاً عمّا يقدِّمه من تصوير بؤس حال استبدّ بالشّاعر في مقتبل أيامه - فإنّ ما يهمّ الباحث منه في هذا السّياق هو التّوقّف عند فكرة الحركة والتنقّل التي وسمت حياة الشّاعر في أطوارها المتعاقبة، ووجدت، من ثَمّ، تجلّياتها الواضحة في شعره.

إنّ الذّات تبدو، كما تصوّرها النّصوص الشّعريّة، توّاقة إلى الحركة، وتخطّي المكان الرّاهن، فهي لا تطمئنّ إلى الاستقرار والإقامة في مكان بعينه؛ لأنّ في هذا، كما تقدِّر، انعتاقاً من أسر المكان وقيوده المستحكمة[64]:

أَوَانَاً في بُيُوتِ البَدْوِ رَحْلِي   وَآونَـةً عَـلَـى قَـتَـدِ الـبَـعِـيْـرِ
أُعَرِّض للرِّماحِ الصُّمِّ نَحْرِي   وَأَنْصِبُ حُرَّ وَجْهِي للهَجِيْرِ
وَأَسْرِي فِي ظَلامِ اللَّيلِ وَحْدِي   كَأَنِّي مِنْهُ فِي قَمَرٍ مُنِيْرِ

يذكر البرقوقي في شرح البيت الأوّل ما نصّه: "يصف [المتنبّي] طول ارتحاله وقلّة مقامه، ومن ثمّ قال في النّزول: أواناً، وفي الارتحال: آونة"[65]. ومع هذا، فإنّ تخيُّر هذا المكان للإقامة يؤكّد معنى الحركة ويعزِّزها؛ ذلك أنّ بيوت البدو، كما هو معروف، هي دائماً مرتحلة، لا تستقرّ بمكان حتى تغادره. وتتأكّد أيضاً معاني التّجاوز والتّخطّي من خلال ما يضفيه الشّاعر على ذاته من

صور القوّة والصّلابة: التّعرّض للرِّماح الصّلبة، تحمُّل شدّة الحرّ وقت الهاجرة، السّير المطمئنّ في ظلام الليل الدّامس. وواضح أنّ هذه الصّور مجتمعة تقدِّم ذاتاً تسعى إلى تجاوز كلّ مظاهر الضّعف والاستكانة التي قد يسبّبها الارتهان إلى حال محدَّدة بزمان ومكان مقيِّدين.

لقد كان هاجس الحركة والسّفر يمثِّل فكرة محوريّة وجدت تجسّدها في كثير من نصوص الشّاعر التي تظهره شديد النّزوع إلى الرّحيل الموغل في المكان والزّمان معاً. يقول[66]:

وَكَمْ مِنْ جِبَالٍ تَشْهَدُ أَنَّني الـ ـجِبَالُ وَبَحْرٍ شَاهِدٍ أَنَّني البَحْرُ
وَخَرْقٍ مَكَانُ العِيْسِ مِنْهُ مَكَانُنَا مِنَ العِيْسِ فِيْهِ وَاسِطُ الكُورِ والظَّهْرُ
يَخِدْنَ بِنَا فِي جَوْزِهِ وَكَأَنَّنا عَلَى كُرَةٍ أَوْ أَرْضُهُ مَعَنا سَفْرُ[67]
وَيَوْمٍ وَصَلْنَاهُ بِلَيْلٍ كَأَنَّمَا عَلَى أُفْقِهِ مِنْ بَرْقِهِ حُلَلٌ حُمْرُ
وَلَيْلٍ وَصَلْنَاهُ بِيَوْمٍ كَأَنَّمَا عَلَى مَتْنِهِ مِنْ دَجْنِهِ حُلَلٌ خُضْرُ[68]

تكشف الأبيات عن ذات تعيش في حركة دائمة لا تستقرّ بها على حال. وهي تستمدّ من صلابة المكان ورحابته ما تعزِّز به قواها وتشحذها: "أنني الجبال/ أنني البحر". وتتوالى في الأبيات الصّور التي تبرز حضور المكان وتنوّعه (جبال، بحر، خرق). وهو تنوّع غايته، في ما يتبدّى، إبراز فاعليّة الذّات وحيويّتها التي تكشف عن تمرُّس بالمكان، ومعرفة بمجاهله الغامضة. وهذه الحركة غير المتوقِّفة في المكان، يقابلها حركة موازية لها في الزّمان؛ فالسَّير يستغرق النّهار كلّه ليتّصل بليل يشبه النّهار بما يشهده من برق يبدِّد أستار الظّلام ويبعدها. والليل يتّصل بدوره بنهار يشبه اللّيل في دجنته ورهبته. وهكذا تتواصل رحلة الذّات في مكانها وزمانها دون توقُّف أو استقرار. وهو المعنى الذي يجد حضوره في كثير من نصوص الشّاعر. يقول[69]:

أَلِفْتُ تَرَحُّلِي وَجَعَلْتُ أَرْضِي قُتُودِي وَالغُرَيْرِيَّ الجُلالا[70]

فَمَا حَاولْتُ فِي أَرْضٍ مُقَامَاً   وَلا أَزْمَعْتُ عَنْ أَرْضٍ زَوَالا
عَلَى قَلَقٍ كَأَنَّ الرِّيحَ تَحْتِي   أُوَجِّهُهَا جَنُوبَاً أَوْ شَمَالا

إنّ الرّحيل وتجاوز المكان يصبح هو القاعدة، والإقامة في المكان والرّكون إليه تصبح هي الاستثناء وَفْقَ رؤية هذه الأبيات. وفي هذا انحراف عن مألوف العادة التي تسم حياة كثير من النّاس ممّن تشكِّل الإقامة قاعدة حياتهم، والرَّحيل الاستثناء فيها. فالذّات الشّاعرة هنا تفارق الآخرين وتتباعد عنهم، فهي مسكونة بقلق لا يدعها تأنس إلى مكان بعينه؛ لأنّها على سفر ورحيل دائمين، حتّى لكأنّها في ركوب دائم للرّيح التي لا تعرف وطناً، ولا تستقرّ بمكان.

إنّ هاجس تخطّي المكان وتجاوزه يظلّ معنى لازماً يتكرَّر في نصّ المتنبّي على نحو يلفت الانتباه. ومثل هذا التّكرار يشي بخيارات الذّات وشواغلها التي كثيراً ما تصطدم بواقع الحال/ المكان وقيده. يقول[71]:

كَمْ مَهْمَهٍ قَذَفٍ قَلْبُ الدَّليلِ بِهِ   قَلْبُ المُحِبِّ قَضَانِي بَعْدَ مَا مَطَلا[72]
عَقَدْتُ بالنَّجْمِ طَرْفِي فِي مَفَاوِزِهِ   وَحُرَّ وَجْهِي بِحَرِّ الشَّمْسِ إِذْ أَفَلا[73]
لَوْ كُنْتَ حَشْوَ قَمِيْصِي فَوْقَ نُمْرُقِهَا   سَمِعْتَ للجِنِّ فِي غِيْطَانِها زَجَلا[74]

تنطلق الذّات في تخطّي المكان قويّة واثقة. وهي تتّخذ من موضوعة المديح وسيلة لتحقيق غايتها التي تقف أمامها عوائق وصعوبات. وواضح أنّ هذا التّخطّي المندفع في سبيل هذه الغاية يتطلّب ذاتاً صلبة قادرة على المناجزة وخوض الصِّعاب. وهو ما يفصح عنه مكنون هذه الأبيات التي تصوِّر الذّات وهي تتحدّى المكان وتجتازه، على ما يتّصف به من اتّساع ودروب مضيّعة، بثبات وعزم، مع ثقة ومعرفة بمسالكه التي يضيع فيها الدّليل المجرِّب. ويلحظ الدَّارس أنّ هذا التّخطّي المنطلق جاء، وفق بنية القصيدة، بعد مطلع تداخلت فيه موضوعة الحبّ مع الشّكوى، وظهرت فيه الذّات على درجة بالغة من الضّعف والانكسار: "البين جار على ضعفي وما عدلا"، "الصّبر ينحل في جسمي كما

نحلا"، "إلا يشب فلقد شابت له كبد". وقد أخذ هذا المعنى يتنامى حتّى كاد يغلق على الذّات منافذ الحركة والأمل. وعليه، فقد كان توظيف فكرة الرِّحلة إلى الممدوح بمثل هذه الانطلاقة الواثقة ذا دلالة في تأكيد معنى التّجاوز، وتخطّي الحالة الرّاهنة التي عبّرت عنها مقدِّمة القصيدة بوضوح.

وتظهر صورة الذّات في تخطّي المكان وتجاوزه على قدر من القوّة والشّدّة التي تعبِّر عن رغبة في تحصيل الصورة المثالية التي تتعالى على الواقع المقيّد. وهو أمرٌ تحقّقه الذّات على مستوى الفنّ الذي يحلّق بها في آفاق سامقة تباعد بينها وبين عالمها الأرضيّ. ولعلّه قد تبدّى مثل هذا المعنى في بعض النّماذج الشّعريّة السّابقة، ويتبدّى مثله أيضاً في قول الشّاعر:

وَمَهْمَهٍ جُبْتُهُ عَلَى قَدَمِي ... تَعْجِزُ عَنْهُ العَرَامِسُ الذُّلُلُ[75]
بِصَارِمِي مُرْتَدٍ بِمَخْبُرَتِي ... مُجْتَزِئٌ، بالظَّلامِ مُشْتَمِلُ
إذا صَدِيقٌ نَكِرْتُ جَانِبَهُ ... لَمْ تُعْيِنِي فِي فِرَاقِهِ الحِيَلُ
فِي سَعَةِ الخَافِقَيْنِ مُضْطَرَبٌ ... وَفِي بِلادٍ مِنْ أُخْتِهَا بَدَلُ

تبدأ الأبيات بواو ربّ. وربّ كلمة "ترفع اليقين وتثبت الاحتمال وتنفي بالتالي كون الصّورة محاكاة للواقع أو وصفاً مباشراً له"[76]. وعليه، فإنّه يتعيّن على الدّارس أن يتجاوز الفهم المباشر لهذه الأبيات، فليس القصد هنا تقديم وصف حقيقيّ لهذه الفلاة الواسعة التي يجوبها الشّاعر على قدميه في الوقت الذي تعجز عن جوبها فيه الإبل القويّة الشّديدة؛ إذ إنّ الاحتكام المنطقيّ لهذا المعنى ينفيه الواقع، ويكشف بطلانه؛ فقوّة الإنسان مهما بلغت لا يمكنها أن تقارن بقوّة الإبل التي تُعرف بصلابتها وشدّتها في تحمُّل المصاعب والأسفار. ولذا فإنّ استقراء هذه الأبيات من منظور رمزيّ يكون أقرب لمنطق الفنّ الذي لا يتوخّى نقل الواقع نقلاً حرفيّاً مباشراً؛ فالشّاعر يهدف في هذا السِّياق إلى تقديم صورة مثاليّة للذّات يتجاوز بها قيود المكان الآنيّ وإكراهاته، ويتسامى على الواقع وثقله. ويتوسّل في سبيل هذا التّجاوز بالعدّة التي تلزم الذّات في رحلتها

هاته: القوّة والمعرفة "بصارمي مرتد، بمخبرتي مجتزئ، بالظّلام مشتمل". وتتّضح الغاية من فعل التّجاوز هذا حين تكشف الذّات عن ضيقها بتغيُّر الصّديق وتقلُّب مودّته. ولذا فإنّ الانطلاق غير المقيَّد في الأرض الواسعة يبدو خياراً أثيراً للذّات في تجاوز هذه المعاناة.

وتبدو صورة الذّات - وهي تقتحم حدود المكان وموانعه واثقةً منطلقةً في رغبة تحرِّكها دوافع التَّحرُّر من قيد الكينونة القائم - واضحة في قول الشّاعر[77]:

وَمَا زِلْتُ طَوْدَاً لا تَزُولُ مَنَاكِبِي | إلى أَنْ بَدَتْ للضَّيم فِيَّ زَلازِلُ[78]
فَقَلْقَلْتُ بِالهَمِّ الّذي قَلْقَلَ الحَشَا | قَلاقِلَ عِيسٍ كُلُّهُنّ قَلاقِلُ[79]
إذا اللَّيلُ وَارَانا أَرَتْنا خِفَافُهَا | بِقَدْحِ الحَصَى مَا لا تُرِيْنا المَشَاعِلُ[80]
كأنّي مِنَ الوَجْناءِ فِي ظَهْرِ مَوْجَةٍ | رَمَتْ بِي بِحاراً مَا لَهُنَّ سَواحِلُ[81]
يُخيَّلُ لي أَنّ البِلادَ مَسامِعِي | وإنّيَ فيها مَا تَقُولُ العَوَاذِلُ

تستمدّ الذّات في هذه الأبيات، بالاتّكاء على التّشبيه، من المكان/ الطّود قوّتها وصلابتها؛ فهي كالجبل الشّامخ الذي لا يحرّكه شيء. وواضح أنّ التّشبيه بالجبل يوحي بمعاني الثّبات والرّسوخ التي تحرص الذّات على التّحلّي بها أمام الآخرين وحضورهم. لكنّ فكرة الثّبات هذه لا تلبث أن تتحوّل في البيت الثّاني إلى معنى الحركة والاندفاع؛ فالذّات تبدو منطلقة راغبة في تخطّي المكان الرّاهن بعدما أحسّت بالضّيم والظّلم. ومثل هذه الحركة لا تنفي معنى الثّبات وتلغيه، بقدر ما تدلّ على تحوّلات الذّات التي تتجاوب وَفْقَ ما يمليه عليها واقع الحال من تحدّيات.

وقد أخذ بعض النّقاد القدماء على البيت الثاني ما جاء فيه من تكرار لافت لحرف القاف، وذلك على نحو ما يتبدّى في قول الصّاحب بن عبّاد: "ماله [المتنبّي] قلقل الله أحشاءه وهذه القافات الباردة؟"[82]. وتكشف عبارة "قلقل الله أحشاءه" ما يضمره الصّاحب للمتنبّي من ضغينة يبدو أنّها كانت الدّافع وراء هذا النّقد الذي صنّف من أجله كتابه "الكشف عن مساوئ المتنبي"[83]. وربّما كان هذا النّقد أيضاً بتأثير من فهم معين للشِّعر ومواصفاته. وهو الفهم الذي لم

يجد قبولاً عند نقّاد آخرين، ومنهم الواحدي الذي يردّ على الصّاحب بقوله: "ولا يلزمه [المتنبّي] في هذا عيب فقد جرت عادة الشّعراء بمثله"[84]. ومهما يكن من أمر، فإنّ الدّارس الحالي يرى أنّ تكرار حرف القاف على هذا النّحو الواضح، مع تكرار بعض الصّيغ اللغويّة الأخرى (قلقل، قلاقل) جاء في خدمة الدّلالة وتعضيدها؛ فمثل هذا التّتابع المطّرد لهذا الحرف وهذه الصّيغ، يوحي للقارئ بحركة ضاجّة متصاعدة: "فقلقلت بالهمّ الذي قلقل الحشا/ قلاقل عيس ما لهنّ قلاقل". وهو إيحاء يؤكّد المعنى الذي يفصح عنه هذا البيت بوضوح.

وتتواصل، من ثمّ، حركة الذّات في المكان. ويُلحظ أنّ الناقة هي وسيلة التّخطّي الفاعلة في كلّ هذا الحراك. وهو أمر قد تبدّى واضحاً في النّماذج الشّعريّة السّابقة أيضاً. فهذه النّاقة تبدو أداة الشّاعر ووسيلته في التّغيير، وقهر سلطتي الزّمان والمكان المهيمنتين؛ فهي تتحدّى الزّمان/اللّيل الذي يسعى إلى بسط نفوذه على الذّات: "إذا الليل وارانا" من خلال إشاعة النّور الذي يبدّد عتمة اللّيل ويمزّقها: "أرتنا خفافها بقدح الحصى ما لا ترينا المشاعل". والشّاعر يوظّف هنا رمز النّار للدّلالة على معاني الكشف والإبانة. وهي (النّاقة) تتحدّى أيضاً المكان الذي يشدّها إلى قيوده؛ فتبدو الذّات، بالاتّكاء على النّاقة/ الوجناء، كالموجة التي تندفع في بحور لا سواحل لها. وهكذا فإنّ الذّات تبدو، كما تصوّرها هذه الأبيات، عصيّة على قيود المكان وإقصاءاته التي تعمل على الحدّ من حركتها الواثقة؛ لأنّها ذات دائمة التنقّل والارتحال، ما إن تستقرّ بمكان حتّى تتجاوزه إلى غيره.

ولذلك يأخذ الوعي، بدور الإبل وأثرها في تعزيز وجود الذّات وتأكيد فاعليّتها، حضورَه في كثير من نصوص الشّاعر. وهو وعي يُعلن عنه بقصديّة واضحة في مثل قوله[85]:

لا أُبْغِضُ العِيْسَ لَكِنّي وَقَيْتُ بِها ... قَلْبِي مِنَ الحُزْنِ أَوْ جِسْمِي مِنَ السَّقَمِ
طَرَدْتُ مِنْ مِصْرَ أَيْدِيها بِأَرْجُلِهَا ... حَتّى مَرَقْنَ بِنَا مِنْ جَوْشَ وَالعَلَمِ[86]
تَبْرِي لَهُنَّ نَعَامُ الدَّوِّ مُسْرَجَةً ... تُعَارِضُ الجُدُلَ المُرْخَاةَ بِاللُّجُمِ[87]

تأتي هذه الأبيات في تجسيد مرحلة حرجة من حياة الذّات في مصر ولحظة الخروج منها بعد أن اشتدّت قيود المكان في التّضييق على حركة الذّات وحريّتها؛ فالإبل تظهر ههنا أداة فاعلة في الانتصار على المكان وتجاوزه إلى أفق أكثر رحابة وألفة؛ ذلك أنّها تمثّل وقاية نافعة تحمي بها الذّات نفسها من أحزان النّفس وعلل الجسم، كلّما تزايدت إكراهات المكان واشتراطاته المقيّدة.

لقد ظلّت الإبل تمثّل في نصّ المتنبي أداةً للتّجاوز والانتصار على اللحظة الرّاهنة المحتكمة إلى مكان ما. وممّا يمثّل هذا المعنى أخيراً الأبيات التّالية التي ترد من قصيدة في مدح ابن العميد حين عزم الشّاعر على فراقه. وتتضمّن إلى جانب هذه الفكرة محاور أخرى يحسن الوقوف عليها. يقول[88]:

نَسِيْتُ وَمَا أَنْسى عِتاباً على الصَّدِّ	وَلا خَفَراً زَادَتْ بِهِ حُمْرَةُ الخَدِّ[89]
وَمَنْ لِي بِيَوْمٍ مِثْلِ يَوْمٍ كَرِهْتُهُ	قَرُبْتُ بِهِ عِنْدَ الوَدَاعِ مِنَ البُعْدِ
وَأَنْ لا يَخُصَّ الفَقْدُ شَيْئاً فَإِنَّنِي	فَقَدْتُ فَلَمْ أَفْقِدْ دُمُوعِي وَلا وَجْدِي
تَمَنٍّ يَلَذُّ المُسْتَهَامُ بِمِثْلِهِ	وَإِنْ كَانَ لا يُغْنِي فَتِيْلاً وَلا يُجْدِي
وَغَيْظٌ عَلَى الأَيَّامِ كالنَّارِ فِي الحَشَا	وَلَكِنَّهُ غَيْظُ الأَسِيرِ عَلَى القِدِّ[90]
فَإِمَّا تَرَيْنِي لا أُقِيمُ بِبَلْدَةٍ	فَآفَةُ غِمْدِي فِي دُلُوقِي وَفِي حَدِّي[91]
يَحُلُّ القَنَا يَوْمَ الطِّعَانِ بِعَقْوَتِي	فَأَحْرِمُهُ عِرْضِي وَأُطْعِمُهُ جِلْدِي[92]
تُبَدِّلُ أَيّامِي وَعَيْشِي وَمَنْزِلِي	نَجَائِبُ لا يُفْكِرْنَ فِي النَّحْسِ والسَّعْدِ
وأَوْجُهُ فِتْيانٍ حَيَاءً تَلَثَّمُوا	عَلَيْهِنَّ لا خَوْفاً مِنَ الحَرِّ والبَرْدِ
وَلَيْسَ حَياءُ الوَجْهِ فِي الذِّئْبِ شِيْمَةً	وَلَكِنَّهُ مِنْ شِيْمَةِ الأَسَدِ الوَرْدِ
إذا لَمْ تُجِزْهُمْ دَارَ قَوْمٍ مَوَدَّةٌ	أَجَازَ القَنَا والخَوْفُ خَيْرٌ مِنَ الوُدِّ

يتعيّن على دارس هذه الأبيات أن يتوقّف فيها على أمرين في أقلّ تقدير:

أوّلهما: المقدِّمة الغزليّة التي يتحدث فيها عن الفراق فإنّها (المقدِّمة) لا تخلو، مع ذلك، من معاني الفقد والانكسار التي يعبِّر عنها مشهد الوداع الذي فقدت فيه الذّات من تحبّ، ولم تفقد بكاءها وحزنها الملازمين.

ثانيهما: السّياق الذي قيلت فيه هذه القصيدة. وهو سياق يكشف عن حالة من الاغتراب، وعدم الانسجام مع المكان (بلاد فارس) على نحو ما تبدّى في موضع سابق من هذه الدِّراسة.

إنّ بروز ملامح الضّعف هذه التي كشفت عنها مقدِّمة القصيدة، وتمثّلت في الحديث عن التّمنّي الذي لا يغيِّر حالاً: "تمنّ يلذّ المستهام بمثله/ وإن كان لا يغني فتيلاً ولا يجدي". والغيظ المتّقد الذي لا يتّسم مع ذلك بالفاعليّة: "وغيظ على الأيّام كالنّار في الحشا/ ولكنّه غيظ الأسير على القدّ". دفعت الذّات إلى استحضار فكرة تخطّي المكان الحالي في رغبة للتّسامي على ما هي فيه من همٍّ مؤرِّق. وقد جاءت فكرة التّخطّي هذه في صور ثلاث لافتة:

أوّلها: حضور الذّات التي لا تطمئنّ إلى الإقامة في بلد بعينه، مؤثرة طريق المجد والسّموّ، بما يمكن أن يحقِّقه لها من وجود يعزّز انتصارها على مظاهر السّلبيّة والخوف.

ثانيها: بروز صورة الإبل/ النّجائب التي تسعف الذّات في عمليّة التّخطّي تلك بثقة وتصميم[93].

ثالثها: استحضار فكرة "الفتوّة" التي يجسّدها هؤلاء الفتيان الذين ألفوا السّفر غير مبالين بالحرّ والبرد، متوسِّلين في سبيل تحقيق غايتهم بأسباب من القوّة والصّلابة الظّاهرتين. ولعلّ الحديث عن فكرة الفتوّة هذه، وتقديمها على هذا الشّكل الجماعيّ (فتيان) أمر غايته تعزيز صورة الذّات في مواجهة الآخر.

وهكذا فقد كان لحالة الإحباط واليأس التي عبّرت عنها مقدّمة القصيدة رمزيّاً بموضوعة الغزل المشوب بالشّكوى دورٌ في استثارة الذّات، وتحفيزها على تجاوز تلك الحالة، والتّحرُّر منها بتوظيف فعل الحركة، وإطلاق قوى الذّات الكامنة التي أمدّتها الرّؤية الشّعريّة بفيوض من الطّاقة لا تنفد.

إنّ إلحاح فكرة التّجاوز والتّخطّي على عقل الشّاعر، كما تتبدّى في كثير

من نصوصه، دفع الذّات إلى الرّغبة الدّائمة في الحركة والارتحال غير المقيَّدين بمكان محدَّد. يقول الشّاعر[94]:

غَنِيٌّ عَنِ الأَوْطانِ لا يَسْتَفِزُّنِي ... إلى بَلَدٍ سَافَرْتُ عَنْهُ إيَابُ
وَعَنْ ذَمَلانِ العِيْسِ إنْ سَامَحَتْ بِهِ ... وَإلّا فَفِي أَكْوَارِهِنَّ عُقَابُ[95]
وَأَصْدَى فَلا أُبْدِي إلى المَاءِ حَاجَةً ... وَللشَّمْسِ فَوْقَ اليَعْمُلاتِ لُعَابُ[96]

. . .

أَعَزُّ مَكَانٍ فِي الدُّنا سَرْجُ سَابِحٍ ... وَخَيْرُ جَلِيْسٍ فِي الزَّمَانِ كِتَابُ

تتبدّى في هذه الأبيات حركة الذّات في المكان، وهي حركة دائبة تكشف، في الأصل، عن حالة من الصّراع المحتدّ بين الذّات والآخر، وهو صراع تجلّت نتائجُه في هذه الحركة الدّائمة التي لم تدع الذّات تأنس إلى مكان بعينه أو تقيم فيه؛ فالمكان (الأوطان) لا يبدو مغرياً إذا ما دعت الضّرورة إلى مغادرته. وفي مواجهة هذا كلّه، تذهب الأبيات، بالاعتماد على ما توفِّره الصّورة الشّعريّة من قدرة خلّاقة في تجاوز الواقع، إلى رسم ذات ممتلئة قويّة تسعى إلى الاستحواذ على صورة وافية من الكمال المعنويّ والجسديّ الذي يمكِّنها من الانفلات من أسر المكان وقيده: "وإلا ففي أكوارهنّ عقاب"، "وأصدى فلا أبدي إلى الماء حاجة/ وللشّمس فوق اليعملات لعاب"، " وللسّرّ منّي موضع لا يناله.. ". وحين يدعو الأمر إلى تفضيل مكان ما، فإنّ الشّوق يكون إلى مكان متحرِّك (سرج سابح)، وفي هذا تعبير لا يخفى عن طموح الذّات الذي يدفعها دائماً إلى فكرة التّخطّي أملاً في تحقيق مجد منشود لا تمكِّن منه الإقامة والرّكون إلى الواقع القائم. بل إنّ خيار الإقامة (خير جليس) لا يكون إلا مع كتاب، وفي هذه الرّغبة تعبير آخر عن حنين دائم إلى السّفر والرّحيل؛ لأنّ في الكتاب ذاته ارتحالاً وطوافاً في عوالم مختلفة وأزمان متباعدة.

وقد تتسبّب الأزمة التي تتعرّض لها الذّات في إحداث القطيعة مع المكان، فتسعى إلى تجاوزه برغبة وعزم دائبين. ولعلّ قصيدة المتنبي في رثاء جدّته[97] تُعدّ مثالاً واضحاً في توكيد هذا المنحى. والقارئ لهذه القصيدة يلحظ ما كانت

تعانيه الذّات من ضيق ومرارة تجاوزا الحديث عن موت إنسان إلى تصوير أزمة الذّات المحتدّة مع محيطها ذاته(98).

غير أن الشّاعر لا يستسلم لضعفه في بعض أبياته، ولكنه يحاول أن يتخطى هذا الضعف إلى ما يغايره تماماً كما في قوله:

لَئِنْ لَذَّ يَوْمُ الشَّامِتِينَ بِيَوْمِها فَقَدْ وَلَدَتْ مِنِّي لأَنْفِهِم رَغْمَا
تَغَرَّبَ لا مُسْتَعْظِماً غَيْرَ نَفْسِهِ وَلا قَابِلاً إلّا لِخَالِقِهِ حُكْمَا
وَلا سَالِكاً إلّا فُؤَادَ عَجَاجَةٍ وَلا وَاجِداً إلّا لِمَكْرُمَةٍ طَعْمَا
يَقُوْلونَ لِي ما أَنْتَ فِي كُلِّ بَلْدَةٍ وَمَا تَبْتَغِي ما أَبْتَغِي جَلَّ أَنْ يُسْمَى

فالذّات في هذه الأبيات هي غيرها في الأبيات السّابقة، وكأنّ الشّاعر قد "استحضر الالتفات هنا ليخيّل إلينا أنّ هذا الشّخص الذي ضعف وغلبته العاطفة، لم يكن هو المتنبّي القديم الذي يتحدّث عنه بصيغة الغائب"(99). ويذهب الشّاعر، في سبيل ذلك، إلى تقديم ذات فاعلة تتمتّع بالحضور والامتلاء في الزّمان والمكان معاً؛ فيصبح "التّغرُّب" وتجاوز المكان الرّاهن وسيلة لردّ اعتبار الذّات الذي فقدته في مكانها ذاك. ويكون طريق الحرب والمكارم الطّريق الذي تعزم الذّات على مسلكه والمضيّ فيه. ويبدو أخيراً خيار الحركة والتنقّل من بلد إلى آخر الغاية المناسبة في تحقيق طموح الذّات ومجدها المرجوّ.

وهكذا فإنّ فكرة تجاوز المكان والانقطاع عنه ظلّت معنى لازباً في شعر المتنبّي، يجد حضوره كلّما أحسّت الذّات بتمادي سلطة ذلك المكان وإكراهاته. ولعلّ تجربة الرّحيل عن حلب تعدّ مثالاً واضحاً في تمثيل هذا الاتّجاه. ويمكن- في سبيل توضيحها- تقديم نموذجين دالّين، أوّلهما أبياته التّالية التي تصدّرت إحدى مدائحه في كافور(100):

وَلِلّهِ سَيْرِي مَا أَقَلَّ تَئِيَّةً عَشِيَّةَ شَرْقِيَّ الحَدَالَى وَغُرَّبُ(101)
عَشِيَّةَ أَحْفَى النَّاسِ بِي مَنْ جَفَوْتُهُ وَأَهْدَى الطَّرِيقَيْنِ الّتي أَتَجَنَّبُ
وَقَاكَ رَدَى الأَعْدَاءِ تَسْرِي إِلَيْهِمُ وَزَارَكَ فِيْهِ ذُو الدَّلالِ المُحَجَّبُ

وَعَـيْـنِـي إِلـى أُذْنَـيْ أَغَـرَّ كَـأَنَّـهُ مِنَ اللَّيلِ باقٍ بَيْنَ عَيْنَيْهِ كَوْكَبُ
وَأَصْـرَعُ أَيَّ الـوَحْـشِ قَـفَّـيْـتُـهُ بِـهِ وَأَنْـزِلُ عَـنْـهُ مِـثْـلَـهُ حِـيْـنَ أَرْكَـبُ
وَمَا الخَيْلُ إلّا كالصَّدِيْقِ قَلِيْلَةٌ وَإِنْ كَثُرَتْ فِي عَيْنِ مَنْ لا يَجَرِّبُ
إذا لَمْ تُشَاهِدْ غَيْرَ حُسْنِ شِيَاتِهَا وَأَعْضَائِها فَالحُسْنُ عَنْكَ مُغَيَّبُ[102]
أَلا لَيْتَ شِعْرِي هَلْ أَقُولُ قَصِيْدَةً فَـلا أَشْـتَـكِي فِـيـهَـا وَلا أَتَـعَـتَّـبُ
وَبِي مَا يَذُوْدُ الشِّعْرَ إلّا أَقَلَّهُ وَلَكِنَّ قَلْبِي يا ابْنَةَ القَوْمِ قُلَّبُ

تسعى الذّات الشّاعرة في هذه الأبيات إلى الانفصام عن المكان الرّاهن، فتبدو مسرعة في سيرها لا يثنيها عنه عائق: "ولله سيري ما أقل تئية.. ". ويبدو الخيار في الرّحيل أمراً لا رجعة عنه: "عشيّة أحفى النّاس بي من جفوته/ وأهدى الطّريقين التي أتجنّب". وتظهر الذّات، في رحلة التّجاوز هذه، على قدر من الفاعليّة والمضاء، إذ تجتاز الظّلام غير عابئة بمخاطره وأهواله. وتبرز الخيل[103] عنصراً وظيفيّاً ناجعاً في فعل التّجاوز هذا. ويتّخذ الحديث عنها منحىً وجدانيّاً تتوحّد فيه الذّات مع هذه الفرس التي تتجسّد في صور من القوّة والمهابة التي تتوازى مع قوّة الذّات وتتقابل: "شققت به الظّلماء.. "، "وأصرع أيّ الوحش قفّيته به.. ". إنّ هذه الفرس التي يستغرق الحديث عنها حيّزاً بارزاً في هذه الأبيات تصبح هي الأداة الوظيفيّة القادرة على إنجاز فعل الانتقال من المكان المرتحل عنه إلى المكان المرتحل إليه بكفاءة ونجاح، ولذا فلا غرابة أن تكون هذه الخيل كالصّديق الوفيّ الذي لا يجود به الزّمن في كلّ وقت، وأن تتجاوز العلاقة بها المظهر الخارجيّ لتنفذ إلى أعماق داخليّة حميمة: "إذا لم تشاهد غير حسن شياتها/ وأعضائها فالحسن عنك مغيّب".

ومع مضيّ الذّات في تأكيد هذا الألق المتوهّج من بطولتها، وما تحرص على التّحلّي به في مواجهتها هذه من أسباب القوّة والإصرار، إلّا أنّ الأبيات الثلاثة الأخيرة تشفّ عن نغمة من الحزن بادية، وهو أمر يمكن تلمّسه أيضاً في الرّؤية العامّة التي تصدر عنها القصيدة، مما يسمح بالقول: "إنّ الإحباط في

الحبّ، داخل القصيدة، يتجاوب مع الإحباط في علاقة المتنبّي بسيف الدّولة، وإنّ كليهما يتجاوب مع اللّيل والظّلام والأعداء والرّقبة، وإنّ هذا التّجاوب يشكّل مهاداً يقودنا، عبر الفرس، إلى عالم جديد، هو عالم كافور الذي قد يمنح الأمل في ولاية أو ضيعة. ولكنّ هذا العالم الجديد يبدو محاطاً بالرّيب ومنطوياً على فساد لا يريم، يتخلّل اليأس فيه الأمل، فتتجاوب الإشارة إلى الدّنيا المعذبة والمشاعر المتقلّبة والحنين إلى الأهل والماضي الأثير مع سيوف كافور وقدراته والطّرب المخادع لرؤيته، ليصنع التّجاوب قصيدة متّحدة تتوازى عناصرها وتتلاقى، لتؤكّد لنا أنّ الطّريق ما زال طويلاً، وأنّ الشّوق إلى الرّاحة شوق عنقاء مغرب" [104].

وثاني هذين النّموذجين أبياته التّالية من قصيدته المشهورة "واحرّ قلباه" التي كانت العلامة الدّالة على فراق سيف الدّولة فراقاً نهائيّاً، وطيّ من ثمّ هذه المرحلة من حياة الشّاعر لاستقبال غيرها، نقرأ قوله [105]:

أَرَى النَّوَى تَقْتَضِينِي كُلَّ مَرْحَلَةٍ   لا تَسْتَقِلُّ بِها الوَخَّادَةُ الرُّسمُ [106]
لَئِنْ تَرَكْنَ ضُمَيْراً عَنْ مَيَامِنِنا   لَيَحْدُثَنَّ لِمَنْ وَدَّعْتُهُمْ نَدَمُ [107]
إذا تَرَحَّلْتَ عَنْ قَوْمٍ وَقَدْ قَدَرُوا   أَنْ لا تُفَارِقَهُمْ فالرَّاحِلُونَ هُمُ
شَرُّ البِلادِ مَكَانٌ لا صَدِيقَ بِهِ   وَشَرُّ مَا يَكْسِبُ الإنْسَانُ مَا يَصِمُ [108]

تكشف هذه الأبيات عن عزم الذّات على الرَّحيل، ومفارقتها المكان الآنيّ بعد أن تأزّمت علاقتها بالآخر/ سيف الدّولة على نحو ما يتّضح من القراءة الكليّة للنّصّ الذي أخذت منه الشّريحة السّابقة من الأبيات [109]. ومع أنّ غاية الذّات ورغبتها الصّارمة في الرّحيل تتجاوز قدرة الإبل الشّديدة وتحمّلها وَفْقَ تقدير الشّاعر ورؤيته: "أرى النّوى تقتضيني كلّ مرحلة / لا تستقلّ بها الوخّادة الرُّسم"، إلا أنّ هذه الإبل تكون، مع ذلك، هي الأداة الوظيفيّة القادرة على إنجاز هذا الارتحال على الشّكل الذي يرغبه الشّاعر ويتمنّاه، ويؤكّد ذلك قوله: "لئن تركن ضميراً عن ميامننا / ليحدثنّ لمن فارقتهم ندم"؛ فالحديث هنا يعتمد على أسلوبي الشّرط والقسم معاً للتّأكيد على أنّ ركابه قادرة على مباشرة المسير

الفعليّ، وتجاوز أماكن كثيرة واستقبال أخرى غيرها، إذا ما دعت الضّرورة إلى ذلك وتقطّعت أسباب الإقامة بالمكان الرّاهن. ومن اللافت هنا أن يأتي اسم هذا المكان (ضمير) - إذا ما تجاوزنا الضّبط الدّقيق للكلمة - متّفقاً وحالة الشّاعر النفسيّة، وكأنّه جاء تعبيراً عن معنى "المضمر والمخبوء"(110) الذي أخذت الذّات تستشعره في رحلتها المستقبليّة هذه، وما بدأت تعيشه من صراع داخليّ ولّده ضربان من الشّعور مختلفان، الأوّل: الإحساس بضرورة الانتصار للكرامة التي أهدرت في مجلس سيف الدّولة، وما تبع ذلك من إصرار على الرّحيل، وعزم أكيد عليه. والثّاني: الشّكّ في جدوى هذا الرّحيل إلى كافور الذي كان اللّجوء إليه خياراً دُفعت إليه الذّات دفعاً، ولم يكن بحال من الأحوال أمراً مرغوباً. غير أنّ الذّات تستقوي كعادتها، إزاء هذا التّردُّد القائم، "بالمبدأ" الذي لا يقبل المهادنة: "إذا ترحّلت عن قوم وقد قدروا/ أن لا تفارقهم فالرّاحلون هم"؛ فمن ترحل عنه وهو قادر على إرضائك حتّى لا تضطرّ إلى مفارقته، فهو، في واقع الحال، من اختار فراقك. وفي حال كهذه، ليس أمام الذّات من خيار سوى الرّحيل الذي لا بدّ منه. ويعبِّر الشّاعر في البيت الأخير عن قيمة "الصّداقة المفقودة" التي ظلّت معنى يتكرّر في كلّ مرّة كانت تعيش فيها الذّات أزمتها وعزلتها عن الآخرين؛ فالمكان يكون مقبولاً للإقامة إذا ما وجدتْ فيه الذّات الصّديق المؤنس الذي تنفتح عليه، وتفضي إليه بمكنونها، وإلّا فإنّ الرّحيل هو الغاية المطلوبة والملحَّة معاً.

خاتمة

بيّنت هذه الدِّراسة أنّ علاقة المتنبّي بالمكان، كما جسّدتها نصوصه، ظلّت تتّسم، في بعض وجوهها، بالتّوتّر وعدم الانسجام. وهو ما يعزِّزه كثرة الأماكن التي توزّعت عليها رحلتُه في هذه الحياة؛ ففي مثل هذا التنقّل المستمرّ ما يشي، في بعض معانيه، بعلاقة ملتبسة قلقة. وقد وجد الباحث، بعد استقراء شعر المتنبّي من هذا الجانب، أنّ علاقته بالمكان تضمّنت محاور رئيسة ثلاثة:

أوّلها: قيد المكان، وفيه تبدّت أثقال هذا المكان وقيوده التي كانت تكبّل

الذّات وتحدّ من انطلاقتها الرّحبة، وربّما كانت نصوص الشّاعر التي عبّرت عن تجربة سجنه أوضح ما يعبّر عن هذا المحور. فضلاً عن نصوصه مدّة إقامته في مصر، ولا سيما قصيدته المشهورة في وصف الحمّى.

وثانيها: غربة المكان، وفيه انطوت علاقة الشّاعر بالمكان، وَفْقَ ما كشفت عنه نصوصُه الشّعريّة، على إحساس بالغ بالغربة مع المكان، وهو ما عبّرت عنه بعض نصوص مرحلة الصِّبا والمرحلة الشّاميّة، ووجد تحقّقه الواضح في نصوص الفترة الفارسيّة.

وثالثها: تجاوز المكان، وفيه ظهرت الذّات الشّاعرة في حركيّة دائمة لا تستقرّ بها في مكان بعينه؛ فهي ذات مسكونة بهاجس التّجاوز والتّخطّي الدّائمين. وهو أمر يقدِّم على أقلّ تقدير دلالتين بارزتين: أولاهما أنّ فكرة التّجاوز والتّخطّي هذه كانت بسبب من أزمات الذّات المتكرِّرة مع الآخر، الأمر الذي كان يُحْدِثُ قطيعةً مع المكان الآني، وتطلُّعاً إلى مكان غيره، أملاً في تحقيق راحة لا يجود بها واقع الحال الحاضر. وثانيتهما أنّ هذه الحركة الدّائمة في المكان ما هي إلا تعبير عن طموح الذّات المشطّ الذي يدفعها دائماً إلى السّفر، رغبة في تحصيل ملامح مجد بعيد غير مدرك.

الهوامش والمراجع

(1) المتنبّي، أحمد بن الحسين(354هـ): **شرح ديوان المتنبّي**، وضعه: عبدالرحمن البرقوقي، ج1، بيروت: دار الكتاب العربي، 1986، ص279؛ وقد اعتمد الباحث في هذه الدراسة نشرة البرقوقي لشعر المتنبي، وذلك لعصريّة هذه النشرة من جهة، وإفادتها الواضحة من الشّروح القديمة من جهة أخرى. وهو أمر لا يعني، على كلّ حال، الاستغناء تماماً عن باقي الشّروح، فمن الشّروح القديمة التي أفاد منها البحث شرح الواحدي. هذا فضلاً عن أنّ الدّراسة- في الأصل- دراسة نصيّة، توخّت الاشتغال على النّصّ الشّعريّ في المقام الأوّل، دون الالتفات كثيراً إلى السّياق الخارجيّ لحياة المتنبي وعصره، إلا بما يخدم الدّراسة النصيّة ويضيء بعض غوامضها.

(2) أدونيس، علي أحمد سعيد: **الكتاب أمس المكان الآن**، ط1، ج1، بيروت: دار السّاقي، 1995، ص18.

(3) للتوسّع في دراسة المتنبي وشعره انظر: عواد، كوركيس: رائد الدّراسة عن أبي الطّيب المتنبّي، **مجلة المورد**، بغداد: وزارة الثقافة والإعلام، مج6، ع3، 1977، ص263-390.

(4) اليوسفي، محمد لطفي: **فتنة المتخيَّل: الكتابة ونداء الأقاصي**، ط1، ج1، بيروت: المؤسسة العربيّة للدّراسات والنشر، 2002، ص332-333.

(5) باشلار، غاستون: **جماليّات المكان**، ترجمة: غالب هلسا، بغداد: وزارة الثقافة والإعلام، د. ت، ص37.

(6) عن هذا الجانب انظر: شاكر، محمود محمد: **المتنبي**، ج1، القاهرة: مطبعة المدني، 1977، ص103-112؛ حسين، طه: **مع المتنبي**، ط12، القاهرة: دار المعارف، د. ت، ص101-104.

(7) شرح ديوان المتنبي، ج3، ص23-24.

(8) أبو دلف: رجل يعرف بأبي دلف بن كنداج، وقد أهدى المتنبي هدية وهو في معتقله، وكان قد بلغه أنّ هذا الرّجل ثلبه عند الوالي الذي اعتقله. انظر: شرح ديوان المتنبّي، ج3، ص23؛ وانظر أيضاً: المتنبي، ج1، ص104.

(9) شرح ديوان المتنبي، ج2، ص67.

(10) انظر في ذلك: مع المتنبي، ص317-323.

(11) شرح ديوان المتنبي، ج4، ص369-370.

(12) قمن: خليق وجدير.

(13) الأجلّة: ما يتجلّل به الفرس. العذر: ما يوجد على خدّ الفرس من اللّجام. الرّسن: الحبل.

(14) اليهماء: الأرض التي لا يهتدى فيها.

(15) الرّواسم: الإبل التي سيرها الرّسيم، وهو ضرب من السّير. الثّفن: جمع ثفنة وهي ما مس الأرض من أعضاء البعير إذا برك.

(16) شرح ديوان المتنبي، ج3، ص392.

(17) لقنّي: اجعلهم يلقونني.

(18) شرح ديوان المتنبي، ج4، ص272-280.

(19) أفاد الباحث في دراسة هذا النصّ من الفكرة العامّة التي انطلق منها كمال أبو ديب في تحليله أبيات أبي محجن الثقفيّ في السّجن: " كفى حزناً أن تطرد الخيل بالقنا.. "؛ فالفضاء الذي يتحرّك فيه النصّان متقارب، وهو أمر لا ينفي مع ذلك تمايز هذين النّصين واختلافهما. انظر: أبو ديب، كمال: **جدليّة الخفاء والتجلّي: دراسات بنيوية في الشّعر**، ط3، بيروت: دار العلم للملايين، 1984، ص68-70.

(20) بغام الناقة: صوت لا تفصح به، وبغمت الناقة تبغم بغماً: قطعت الحنين ولم تمدّه، ورزحت الناقة: سقطت من الإعياء.

(21) الجمام: الرّاحة.

(22) الشّيخ، خليل: **دوائر المقارنة: دراسات نقدية في العلاقة بين الذات والآخر**، ط1، بيروت: المؤسسة العربيّة للدّراسات والنشر، 2000، ص189.

(23) الرِّجام: القبور.

(24) عن موضوع الغربة وتشكّلاتها في شعر المتنبي على نحو أعمّ انظر: زامل، صالح: **تحوّل المثال: دراسة لظاهرة الاغتراب في شعر المتنبي**، ط1، بيروت: المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، 2003.

(25) شرح ديوان المتنبي، ج2، ص44-48.

(26) الصّهوة: مقعد الفارس من ظهر الفرس. المسرودة: الدّرع المنسوجة من الحديد.

(27) لأمة: درع ملتئمة الصّنعة. فاضة: سابغة. الأضاة: الغدير. الدّلاص: البراقة اللينة الملساء.

(28) البخنق: خرقة تقنع بها الرّأس وتشدّ تحت الحنك.

(29) المخشّ: الجريء. اللّبة: أعلى الصّدر. الصّنديد: السّيد الشّجاع.

(30) المسدي، عبدالسلام: "مفاعلات الأبنية اللغويّة والمقوّمات الشّخصانيّة في شعر المتنبي"، **مجلة الآداب**، بيروت: ع11، 1977، ص47.

(31) عوض، ريتا: "خليل حاوي: شاعر خطّ بدمه قصيدته الأخيرة"، **مجلة العربي**، الكويت: وزارة الإعلام، ع597، أغسطس2008، ص60.

(32) شرح ديوان المتنبي، ج4، ص194.

(33) شرح ديوان المتنبي، ج4، ص190.

(34) الرغام: التراب.

(35) أحمد، محمد فتوح: **شعر المتنبي: قراءة أخرى**، القاهرة: دار المعارف، 1983، ص99.

(36) شرح ديوان المتنبي، ج4، ص192.

(37) الحفاظ: المحافظة على الحقوق ورعي الذّمام. الصّيقل: الذي يعمل السّيوف.

(38) الطّغام: رذال النّاس.

(39) شبم: بارد.

(40) قطم: شهوة الضّراب وهياج الفحل.

(41) الحباب: طرائق الماء عند اختلاف الأمواج. البلق: التي فيها سواد وبياض.

(42) الماوية: المرآة. الأدم: الجلد.

(43) تتّسم العلاقة مع الآخر في مقدّمة هذه القصيدة بالمواجهة والصِّراع. ويتّخذ الصِّراع في النّصّ صوراً متعدّدة كما تتضخم الأنا لتبدو نداً شديد الحضور في هذه المواجهة.

انظر: شرح ديوان المتنبي، ج4، ص179-180.

(44) بدوي، عبده: "ظواهر أسلوبيّة في شعر المتنبي"، **مجلّة فصول**، القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، مج4، ع2، 1984، ص203؛ وفي تحليل هذه اللوحة الشّعريّة للمتنبّي وفق

مقاربة أخرى انظر: الربيعي، محمود: "الاستغراق الشّعريّ: من صور الوصف عند المتنبّي"، **مجلة ألف: مجلّة البلاغة المقارنة**، القاهرة: الجامعة الأمريكيّة، ع21، 2001، ص45-47.

(45) شرح ديوان المتنبي، ج4، ص383-396.

(46) الجِنّة: من الجنّ.

(47) طبت: دعت. الحِران: أن تقف الدّابة ولا تبرح المكان.

(48) اللبيق: الحاذق. الثّرد: جمع ثريد، وهو الخبز يفت ويبلّ بالمرق. الجفان: جمع جفنة، وهي القصعة.

(49) يلنجوجي: نسبة إلى اليلنجوج، وهو العود الذي يتبخّر به. رفعت النّار: شبّت. ندّيّ: نسبة إلى النّد، وهو ضرب من الطّيب يبخّر به.

(50) نوبنذجان: بلد بفارس.

(51) إبراهيم، عبدالله: **المركزيّة الإسلاميّة: صورة الآخر في المخيال الإسلاميّ خلال القرون الوسطى**، ط1، بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافيّ العربيّ، 2001، ص103.

(52) شرح ديوان المتنبي، ج4، ص383 - 396. .

(53) بلاشير، ريجسير: **أبو الطّيب المتنبي: دراسة في التّاريخ الأدبيّ**، ترجمة: إبراهيم الكيلاني، ط2، دمشق: دار الفكر، 1985، ص346. وانظر أيضاً: مع المتنبي، ص366، 369.

(54) انظر إشارة طه حسين المبكّرة إلى ما هو قريب من هذه الفكرة: مع المتنبّي، ص369.

(55) الواحدي، علي بن أحمد (468هـ): **شرح ديوان أبي الطّيب المتنبّي**، تحقيق: فريدرخ ديتريصي، ج2، برلين، 1861، ص768.

(56) انظر القصيدة في شرح ديوان المتنبّي، ج4، ص404.

(57) غومث، إميليو غرسية: **مع شعراء الأندلس والمتنبي**، نقله إلى العربيّة: الطّاهر أحمد مكي، ط1، القاهرة: مكتبة وهبة، 1974، ص57.

(58) المركزيّة الإسلاميّة، ص103. وانظر أيضاً: مايكل، أندريه: "المتنبّي شاعر عربيّ"، ترجمة: خليل الخوري، **مجلة الأقلام**، بغداد: وزارة الثقافة والإعلام، ع4، السنة 13، كانون الثاني 1978، ص63؛ مع شعراء الأندلس والمتنبي، ص55-61.

(59) لحمداني، حميد: **القراءة وتوليد الدّلالة**، ط1، بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافيّ العربيّ، 2003، ص117.

(60) شرح ديوان المتنبي، ج3، ص129-133.

(61) الثويّة: مكان بالكوفة.

(62) السّماك: اسم كوكب.

(63) الثعالبي، عبدالملك بن محمّد (429هـ): **يتيمة الدّهر في محاسن أهل العصر**، ط1، ج1، بيروت: دار الكتب العلميّة، 1979، ص114-115.

(64) شرح ديوان المتنبي، ج2، ص246.

(65) شرح ديوان المتنبي، ج2، ص246، حاشية رقم1.

(66) شرح ديوان المتنبي، ج2، ص256.

(67) يخدن: يسرن سيراً سريعاً. جوزه: وسطه.

(68) متنه: ظهره. الدّجن: الظّلمة.

(69) شرح ديوان المتنبي، ج3، ص341.

(70) قتودي: جمع قتد، وهو خشب الرّحل. الغريريّ: نسبة إلى غرير، فحل من الإبل كان في الجاهليّة تنسب إليه كرام الإبل. الجلال: كالجليل- أي العظيم- كما يقال: طوال وطويل.

(71) شرح ديوان المتنبي، ج3، ص289.

(72) مهمه: فلاة واسعة. قذف: بعيد.

(73) المفاوز: الفلوات. حُرّ الوجه: أشرف موضع فيه أو ما بدا منه.

(74) النّمرق: وسادة يعتمد عليها الرّاكب. الغيطان: جمع غائط، وهو ما اطمأنّ من الأرض وانخفض. الزّجل: الصّياح والضّجيج.

(75) العرامس: النّوق الصّلاب الشّديدة. الذّلل: المذللة بالعمل المروضة بالسّير.

(76) عوض، ريتا: **بنية القصيدة الجاهليّة: الصّورة الشّعريّة لدى امرئ القيس**، ط1، بيروت: دار الآداب، 1992، ص313.

(77) شرح ديوان المتنبي، ج3، ص293.

(78) الطّود: الجبل العظيم.

(79) القلقلة: التّحريك. القلاقل الأولى: جمع قلقل، وهي النّاقة الخفيفة، والقلاقل الثانية: جمع قلقلة، وهي الحركة.

(80) وارانا: سترنا. المشاعل: النّار الموقدة.

(81) الوجناء: الناقة الشّديدة.

(82) شرح ديوان المتنبي، ج3، ص293. حاشية رقم3.

(83) الصّاحب بن عبّاد (385هـ): **الكشف عن مساوئ المتنبّي**، رسالة ملحقة بكتاب: العميدي، محمد بن أحمد (433هـ): **الإبانة عن سرقات المتنبي**، تحقيق: إبراهيم الدسوقي، القاهرة: دار المعارف، 1961. وانظر أيضاً: عبّاس، إحسان: **تاريخ النقد الأدبيّ عند العرب**، ط1، عمّان: دار الشّروق للنشر والتّوزيع، 1993، ص264-269.

(84) شرح ديوان المتنبي، ج3، ص293. حاشية رقم3.

(85) شرح ديوان المتنبي، ج4، ص286.

(86) مرقن: خرجن، من مرق السّهم من الرمية: إذا خرج من الجانب الآخر. جوش والعلم: موضعان.

(87) تبري: تعارض. الدّوّ: الفلاة؛ ويقصد بنعام الدّوّ: الخيل.

(88) شرح ديوان المتنبي، ج2، ص161.

(89) الخفر: الحياء.

(90) القدّ: سير يشدّ به الأسير.

(91) الدّلوق: سرعة انسلال السّيف وخروجه من غمده.

(92) العقوة: السّاحة.

(93) يجد هذا المعنى حضوره الواضح في شعر المتنبي، من ذلك مثلاً بعض الأبيات التي قالها من إحدى قصائده بعد خروجه من مصر.

انظر: شرح ديوان المتنبي، ج1، ص162.

(94) شرح ديوان المتنبي، ج1، ص316.

(95) الذملان: ضرب من السّير. الأكوار: جمع كور، وهو الرّحل.

(96) اليعملات: النّياق النّجيبة المطبوعة على العمل.

(97) شرح ديوان المتنبي، ج4، ص226-235.

(98) حول ذلك انظر: مع المتنبي، ص24-25.

(99) عبّاس، إحسان: **فنّ الشّعر**، بيروت: دار صادر، عمّان: دار الشّروق، 1996، ص217.

(100) شرح ديوان المتنبي، ج1، ص302.

(101) التّئية: التلبّث والتمكّث. الحدالى وغُرَّب: موضعان.

(102) الشّيات: الألوان.

(103) لاستجلاء صورة الخيل في شعر المتنبّي انظر: الكركي، خالد: **الرونق العجيب: قراءة في شعر المتنبي**، ط1، بيروت: المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، عمّان: مؤسسة عبد الحميد شومان، 2008، ص32-40.

(104) عصفور، جابر: **مفهوم الشّعر: دراسة في التراث النّقديّ**، القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 2005، ص 378.

(105) شرح ديوان المتنبّي، ج4، ص88-89.

(106) النّوى: البعد. الوخّادة: الإبل التي تسير سيراً سريعاً. الرّسم: جمع رسوم، وهي النّاقة التي تؤثر في الأرض بأخفافها لسيرها الشّديد.

(107) ضمير: موضع قرب دمشق. انظر: الحموي، ياقوت بن عبدالله (626هـ): **معجم البلدان**، تحقيق: فريد عبدالغني الجندي، ط1، ج3، بيروت: دار الكتب العلميّة، 1990، ص526.

(108) يصم: يعيب.

(109) حول هذه القصيدة وما تكشف عنه من جوانب متباينة من علاقة الشّاعر بسيف الدّولة انظر: علام، محمّد مهدي: "المتنبّي بين نفسيته وشاعريّته"، **مجلّة مجمع اللّغة العربيّة**، القاهرة: الهيئة العامّة لشؤون المطابع الأميريّة: ج 15، 1962، ص15-33.

(110) في هذه الدّلالة المحتملة للفظة (ضمير) انظر: الغذّامي، عبدالله: **تأنيث القصيدة والقارئ المختلف**، ط1، بيروت، الدّار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1999، ص173.

* * *